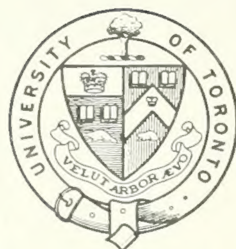

IX B i
10


UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO

Zeitschrift

für

Bildende Kunst

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik

Herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow,
Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien.

Sechzehnter Band



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1881



Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.

Inhaltsverzeichnis des XVI. Bandes.

Text.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Radirungen, Lichtdrucke.

Holzschnitte und Phototypien.

Die mit einem † bezeichneten Holzschnitte sind auf besondere Blätter gedruckt.





SPANISCHES MADCHEN.

Friedrich Eduard Meyerheim.

Mit Illustrationen.



Ohne Zusammenhang mit der herrschenden Kunstanschauung und dem Kunstgeschmack des Tages hat sich die künstlerische Individualität Friedrich Eduard Meyerheims in voller Freiheit und Selbständigkeit entwickelt. Wenn man sein Werden, Wachsen und Blühen schildern will, bedarf man keiner Anknüpfung an die ihm zuletzt voraufgegangenen Entwickelungsstadien der deutschen Malerei, bedarf man keines historischen Rück- und Umblicks, keiner Skizze eines Künstlerstammbaums, an welchem er etwa einen durch Vererbung gesicherten Platz einzunehmen hätte. Was Meyerheim geworden ist, verdankt er nur sich selbst. Wo er selbständig und unabhängig auftritt, wachsen ihm seine Schwingen, und wenn er einmal die selbstgebrochene Bahn verläßt, um dem vermeintlich höchsten Kunstideale seiner Zeit eine Koncession zu machen oder gar ein Opfer zu bringen, kommen Werke zu Stande, welche seinem ureignen Wesen fremd sind und von dem Biographen, der ein ungetrübtes Bild seiner Persönlichkeit entwerfen will, ausgeschieden werden müssen.

Friedrich Eduard Meyerheim war der Sohn eines Stubenmalers, der jedoch sein Handwerk auch in eine höhere Sphäre zu heben wußte und gelegentlich Altarbilder und Porträts malte, welche nicht geringeren Beifall unter den Bürgern Danzigs, seiner Vaterstadt, fanden, als seine dekorativen Malereien und seine Transparente. In einer anspruchslosen Selbstbiographie, welche leider Fragment geblieben ist [1]), schildert uns der berühmte Sohn die zwischen Handwerk und Kunst geteilte Thätigkeit des Vaters, sein Sorgen und Streben in harter Kriegszeit, sein unablässiges Ringen um seine und der Seinigen Existenz. Er schuf sich bald eine geachtete Stellung unter seinen Gewerksgenossen, welchen er in den letzten Jahren seines Lebens als Meister-Altermann vorstand. Als solcher schlug er auch den berühmten Maler des Kosmos, Eduard Hildebrandt, der seine Laufbahn ebenfalls als Stubenmaler begann, zum Gesellen.

1) Friedrich Eduard Meyerheim. Eine Selbstbiographie des Meisters, ergänzt von Paul Meyerheim, eingeleitet von Ludwig Pietsch. Berlin, Georg Stilke. 1880.

Es ist selbstverständlich, daß dem jungen Meyerheim, welcher am 7. Januar 1808 das Licht der Welt erblickte, Alles, was zum malerischen Handwerk gehört, schon frühzeitig sehr geläufig wurde. Er ging dem Farbenreiber seines Vaters zur Hand und begann auch — es war die Zeit der Okkupation Danzigs durch die Franzosen — französische Soldaten zu zeichnen und zu tuschen. Nicht viel später entwickelten sich auch seine musikalischen Neigungen, denen er sein ganzes Leben hindurch treu blieb, und die ihn so sehr beschäftigten, daß in seiner Autobiographie sogar mehr von der Musik als an der Malerei die Rede ist. Literarische Interessen besaß er nicht; was ihm die Malerei an Zeit und geistiger Kraft übrig ließ, widmete er der Musik. Er war fast beständig Mitglied eines Quartetts, an welchem er sich als Violinist zu beteiligen pflegte. Schon im Jahre 1828 porträtirte er einmal ein solches Quartett mit dem Bleistift, ein erster bescheidener Versuch, der jedoch schon zur Genüge seinen scharfen Blick für das reale Leben bekundete. Neben solchen Beschäftigungen blieb freilich keine Zeit für die Schulstudien übrig. Höher als bis zur Quarta hat es Meyerheim auch nicht gebracht. Das Griechische war die Klippe, an welcher seine wissenschaftliche Laufbahn scheiterte.

Von seinem Vater zum Maler bestimmt, genoß er zuerst den Unterricht eines gewissen Breysig, des Neffen des Direktors der Danziger Kunstschule, der ihn mehrere Jahre hindurch sehr gründlich in der Perspektive unterwies, während sein Vater fortfuhr, ihm das eigentliche malerische Handwerk praktisch beizubringen. Danzigs charaktervolle, architektonische Physiognomie verfehlte nicht, die Phantasie des Knaben mächtig anzuregen. Aber die Produkte derselben waren nicht, wie man es hätte erwarten sollen, romantischer oder auch nur poetischer Natur. Nicht die reich skulpirten Façaden der Renaissancehäuser, ihre Giebel, Erker und Vortreppen, nicht die Kirchen, Türme, Thore und Mauern der alten Stadt wirkten befruchtend auf seine Phantasie: die Lohmühle mit der Pferdeschwemme an der Riedwand war seine erste größere Arbeit, welche er auch in Öl ausführte. Seine subtile, fast pedantische Durchführung dieser und anderer Aufnahmen, deren Zahl bis zum Jahre 1830 auf fünfzehn stieg, lief einer romantischen Naturauffassung, welche sich mit dem geheimnisvollen Spiele von Licht und Schatten umgeben hatte, schnurstracks zuwider. Die altpreußische Nüchternheit, welche auch der Grundzug von Meyerheims Wesen war, leidet keine Unklarheit, keine Gefühlsschwärmerei. Sie traut der Natur keine Seele zu, sondern sie sieht nur die äußere Form der Dinge. Die Ansichten der Stadt Danzig, von denen später (1832) zehn lithographisch vervielfältigt wurden und als Album in den Handel kamen, sind keine Landschaften im eigentlichen Sinne, sondern Prospekte oder Veduten, deren Hauptvorzug in ihrer perspektivischen Deutlichkeit liegt.

Meyerheim war überhaupt kein Künstler, der durch die Phantasie zum Schaffen angeregt wurde, der dem Impuls des Augenblicks gehorchte, wenn der Genius über ihn kam. Die naive Art seiner künstlerischen Thätigkeit ist fast mit derjenigen Hans Sachsens zu vergleichen. Er verleugnet niemals seine Herkunft vom Handwerk, aber ihm verdankt er auch die Solidität, die Grundehrlichkeit seines Schaffens, die bürgerliche Schlichtheit und die unbewußt und unbeabsichtigt zum Durchbruch kommende Gefühlsstärke, welche das charakteristische Merkmal seiner Bilder abgeben und die auch den sieghaften Erfolg der letztern in allen Schichten des Volkes, von der Hütte bis zum Palast, mit bewirkt haben. Bezeichnend für seine Gewissenhaftigkeit und die uhrwerks

artige Regelmäßigkeit seiner Arbeit ist, wie Paul Meyerheim nach seinen Beobachtungen des Vaters Thätigkeit charakterisirt. „Sehr oft pflegte er zu sagen, wenn enthusiastische Freunde ihm erzählten, wie sie im Sommer auf der Reise an ihn gedacht, — denn sie hätten überall Bilder von Meyerheim gesehen, — daß er selbst leider nie welche gesehen. Und in Wahrheit sind seine Bilder wohl nie aus einem plötzlichen Impuls von der Natur entstanden, sondern immer nur aus ruhiger Überlegung und Probiren von Motiven an der Staffelei. Unzählige kleine Bleistiftskizzen und Versuche sind noch vorhanden. — Mein Vater hielt es nicht für richtig, nach der Natur gleich in das Bild direkt hineinzumalen. Die geringfügigsten Accessoirs hat er sich stets, wenn es auch Töpfe, Tücher und Meubels waren, die gewiß lange still halten, sorgfältig mit Bleistift gezeichnet und dann erst in das Bild übertragen. Zu den Räumlichkeiten seiner Bilder machte er sich sehr mühsame perspektivische Konstruktionen auf Papier. Jeder Stuhl und wenn im Bilde auch schließlich nur ein Bein davon zu sehen blieb, wurde erst richtig vermessen und konstruirt. Diese durchgehende Richtigkeit des Placements giebt den Bildern auch den klassischen Wert und die Noblesse der Komposition. Ebenso wurden die Figuren, die erst nach dem Modell gezeichnet wurden, sorgfältig nach den Schadowschen Proportionen durchgemessen und jeder Körperteil in sein möglichst schönes Normalmaß gebracht."

Vor Schadow empfand Meyerheim überhaupt eine unbegrenzte Verehrung. Mochte dieselbe auch zunächst dadurch begründet worden sein, daß der Meister den jungen Danziger Maler, der ihm im Frühjahr 1830 zehn Ansichten seiner Vaterstadt als Probearbeiten behufs Aufnahme in die Berliner Kunstakademie vorlegte, ganz gegen seine Gewohnheit mit aufmunternder Teilnahme empfing und ihm sogar eine Matrikel zum freien Unterricht gewährte, so fand Meyerhein doch auch bald heraus, daß ihn ein kongenialer Zug mit jenem Künstler verband, der zuerst im vollen Bewußtsein seines Thuns mit dem falschen Idealismus, mit der manierirten Geziertheit des Rokoko- und Zopfstils brach und wieder zur Natur als der obersten Lehrmeisterin zurückkehrte. Literarisch hat Schadow seine Überzeugung freilich erst vier Jahre nach Meyerheims Übersiedelung nach Berlin in der Vorrede zu seinem „Polyklet" ausgesprochen, aber praktisch hatte er sie schon fast ein Menschenalter hindurch in seinen Werken vertreten, und sein Unterricht an der Akademie, aus welchem ja der „Polyklet" hervorgegangen ist, wurzelte ebenfalls in diesen Überzeugungen. Meyerheims ganze künstlerische Vorbildung war eine derartige gewesen, daß er sich mit leichter Mühe in den abstrakten Ideengang Schadows hineinfand. Die strenge Gesetzmäßigkeit, welche er in Danzig als Grundbedingung für seine perspektivischen Aufnahmen kennen gelernt hatte, sah er hier auf die menschliche Gestalt übertragen. Der Übergang wurde seinem Verständnis deshalb sehr leicht, und er konnte daher in verhältnismäßig kurzer Zeit den Kursus der Proportionsklasse durchmachen, um von da in den Aktsaal zu gelangen. „Mein Vater, so erzählt Paul Meyerheim, betrachtete den „Polyklet" Schadows wie eine Bibel, etwa wie der Musiker Bachs wohltemperirtes Klavier. Ich entsinne mich kaum, daß dies Werk einmal nicht neben seiner Staffelei gelegen hätte, und er war unermüdlich, die Maße der Körperteile immer und immer wieder nachzumessen und mit den Zeichnungen des Polyklet zu vergleichen." Mit diesen Proportionsstudien ging ein ebenso gründliches Studium der Anatomie Hand in Hand, welches Meyerheim besonders unter der Leitung des Professors d'Alton, der Rauchs Schwiegersohn war, betrieb. Nach

seinem eigenen Bekenntnis hat nächst Schadow Professor Niedlich, der Leiter der Zeichenklasse, den größten Einfluß auf seinen künstlerischen Entwicklungsgang gehabt.

Während der ersten Zeit seines Berliner Aufenthalts beutete Meyerheim noch die Früchte seiner Danziger Studien aus. Er malte zunächst eine Ansicht der Stadt in Öl, von einer zwei Meilen entfernten Anhöhe aus, die jetzt „Adlershorst" heißt. Dann lithographirte er die zehn mitgebrachten Ansichten von Danzig, welche 1832 im Kunsthandel erschienen und dem jungen Künstler ein für damalige Zeiten sehr hohes Honorar abwarfen. Sie brachten ihm überdies einen ähnlichen Auftrag ein, da sie dem Kunsthändler Sachse derart gefielen, daß er eine Sammlung von Aufnahmen alter Baudenkmäler der Altmark Brandenburg zu veranstalten beschloß. Meyerheim machte sich mit seinem Freunde, dem Architekten Strack, auf die Wanderung und begab sich zunächst nach Tangermünde und von da nach Stendal und Salzwedel, wo beide Künstler ihre Mappen mit reicher Ausbeute füllten. Die nach Sepiazeichnungen ausgeführten Lithographien erschienen 1833 unter dem Titel „Architektonische Denkmäler der Altmark Brandenburg. In malerischen Ansichten aufgenommen von Strack, Architekt, und Meyerheim, Maler. Lithographirt von Meyerheim. Mit erläuterndem Text von Dr. Franz Kugler." Hier finden wir Meyerheims Namen zum ersten Male mit demjenigen Kuglers verbunden, welcher fortan der treueste, einsichtsvollste Freund und Förderer seines Talentes blieb. Neben der Ausführung der Lithographien fand Meyerheim noch die Zeit, gelegentlich das eine oder das andere der mitgebrachten Motive zu einem Ölgemälde zu verwerten, welches zwar in erster Linie „Architekturstück" war, aber auch schon durch eine genrebildlich zugestutzte Staffage einen lebendigen Reiz erhielt.

Während er noch mit der Übertragung der architektonischen Aufnahmen auf den Stein beschäftigt war, reiften schon die Pläne zu figürlichen Kompositionen, deren Hintergrund freilich noch eine ernste, charaktervolle Architektur bildete. Die großen Erfolge, welche die Düsseldorfer Historien- und Genremaler mit ihren romantischen Stoffen auf den Berliner Ausstellungen davontrugen, mögen auch den jungen Meyerheim angespornt haben, einmal den Ritt ins alte romantische Land zu wagen, wiewohl die Baudenkmäler der Altmark von neuem gezeigt hatten, daß eine sonnige, idyllische Heiterkeit, eine klare ungetrübte Ruhe den Grundzug seines Wesens wie seiner Kunst bildeten. Mit „Romeo und Julia auf dem Balkon" begann um 1833 die Reihe dieser romantischen Ritter- und Frauenbilder, und sie endete erst 1841 mit einem „Ausgang aus der Kirche". Schon der würdevolle Ernst, die feierliche Schwere des Tons, welche allen diesen Bildern, zehn an der Zahl, anhaftet, beweist, wie fremd sich Meyerheim in diesem ihm gleichsam durch den Geschmack der Zeit aufgezwungenen Genre fühlte. Die damaligen Kritiker wußten freilich auch an diesen Bildern die Feinheit der malerischen Durchführung, das „Farbenemail", namentlich an den Kostümen, die mit Terburg und Netscher verglichen wurden, zu rühmen. Aber inmitten seiner herzerquickenden, von unmittelbarer Lebensfülle strotzenden Genrebilder aus dem Bauernleben nehmen sich diese galanten Abenteuer von Rittern und Knappen („Wanderliebe", „Abschiedswink vom Söller", „Indiscretion", das „Rendezvous") wie künstliche Treibhausblüten aus, welche des natürlichen Duftes ermangeln. Die romantische Richtung fesselte den Künstler übrigens derart, daß er auch in dem Format mit den tonangebenden Düsseldorfern zu wetteifern beschloß. Als Thema wählte er wiederum die Balkonscene aus Romeo und

Julia, die er aber in Lebensgröße malen wollte. Jedoch dieses Bild gedieh niemals, so oft er es auch, selbst noch in den letzten Lebensjahren in Angriff nahm, über die ersten Stadien hinaus.

Der romantische, sentimentale Zug ging merkwürdigerweise neben durchaus realistischen Neigungen friedlich einher. Man begreift es kaum, wie Jemand, der sich mit Eifer und Liebe in die Welt des Mittelalters versenkt hat, noch einen so scharfen Blick für seine ganz und gar nicht romantische oder poetische Umgebung sich bewahren konnte, wie ihn Meyerheim gezeigt hat, als er 1834 eine „Kegelgesellschaft“, unter der



Schützenkönig und Bäuerin. Studien zum „Schützenkönig“.

sich auch die Professoren Riedlich und Däge befanden, in einem Berliner Wirtshausgarten malte. Dieses unscheinbare Bildchen (im Besitz des Stadtrats Lowe in Berlin) ist insofern von nicht geringem historischen Werte, als es das erste moderne Sittenbild ist, welches aus der Berliner Schule hervorging, ein Stückchen gemütlichen Philisterlebens, das für seine Zeit ebenso charakteristisch ist wie die Genrestücke eines Ostade, Brouwer, Metsu für die ihrige. Mit diesem Bilde betrat Meyerheim zum ersten Male die Bahn, die ihn aufwärts zum Ruhme führen sollte.

Gleich aber das erste Bild aus dem Bauernleben, der „Schützenkönig“ oder der „Scheibenschießer“, wie er es selbst nannte, zeigt uns alle eigenartigen Vorzüge des Künstlers in so erschöpfender Fülle, daß sich aus diesem nur 30 Cmtr. hohen und 39 Cmtr. breiten Gemälde eine ausführliche Charakteristik des Meisters ableiten läßt.

Mit 28 Jahren — das Bild trägt die Jahreszahl 1836 — war Meyerheim bereits eine vollständig abgeschlossene künstlerische Persönlichkeit, und nach dem großen Erfolge, welchen der „Schützenkönig" auf der Kunstausstellung fand, erhielt diese überraschende Thatsache auch eine äußere Anerkennung dadurch, daß er am 26. August 1836 auf Grund dieses Bildes zum Mitglied der königlichen Akademie der Künste gewählt wurde. Der Konsul Wagener erwarb das Bild, und mit dessen Sammlung ist es in die Nationalgalerie übergegangen. Es stellt den letzten Akt des Scheibenschießens in einem westfälischen Dorfe dar, die Begrüßung und Beglückwünschung des Schützenkönigs durch Frauen, Mädchen und Bauern und den festlichen Aufzug der Schützengesellschaft, eine Scene voll heiteren Lebens und fröhlicher Bewegung, die durch eine anmutige Hügellandschaft eingerahmt wird. Die beigegebene Heliogravure*) überhebt uns einer näheren Charakteristik der zahlreichen Gruppen. Im Mittelgrunde steht der Maler selbst mit einem Freunde als stiller Beobachter des fröhlichen Treibens, das er sicherlich so gesehen und erlebt hat, wie er es uns schildert. In seinen Aufzeichnungen finden wir über eine Studienreise nach Westfalen nichts, aber der Inhalt seiner Mappen, deren erstaunlicher Reichtum uns in einer von dem Direktor der Nationalgalerie, Dr. Jordan, im Februar dieses Jahres veranstalteten Gesammtausstellung vor Augen geführt worden ist, liefert in verschiedenen Naturstudien den Beweis dafür. Zu ihnen gehören der Schützenkönig und seine Bäuerin, welche wir in getreuer Facsimilenachbildung durch den Holzschnitt als Probe von der außerordentlichen Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt geben, mit welcher Meyerheim solche Vorarbeiten, die ihm doch nur ein beiläufiges Hülfsmittel waren, durchführte. In unseren Augen haben freilich diese Handzeichnungen einen höheren Wert als die ausgeführten Gemälde, bei welchen mancher feine Zug, manch' intimer Reflex der Seele verloren geht oder bei der Sprödigkeit des zu beherrschenden Materials nicht zu unverkümmertem Ausdruck gelangt. Von der flüchtigen Skizzenhaftigkeit, mit welcher die Künstler unserer Zeit solche Vorstudien zu behandeln pflegen, finden wir keine Spur. Vom Kopf bis zu den Füßen sind die Figuren mit gleichmäßiger Liebe und Sorgsamkeit in Bleistift ausgeführt, und die weißen Lichter sauber mit Tusche aufgesetzt. Die Figuren sind schon in derselben Größe und — mit wenigen Abweichungen — in derselben Situation gezeichnet, welche sie im Bilde einzunehmen bestimmt sind. So setzte Meyerheim aus einzelnen Steinen mosaikartig seine Komposition zusammen, und einem Mosaik, so daß jeder Lokalton für sich selbst wirkt, glich auch seine Malweise. Er blieb sein Leben lang von den wechselnden Strömungen des modernen Kolorismus unberührt. Wie den Brüdern van Eyck, wie Holbein und Dürer ging ihm die Zeichnung, die Form und der geistige Ausdruck über alles, die Farbe war ihm nur Mittel zum Zweck. Nicht daß er sie über jenem seinen Hauptzweck vernachlässigte. Im Gegenteil mußte auch die Farbe zu der fröhlichen Grundstimmung, welche allen seinen Bildern eigentümlich ist, mitwirken, nur brauchte er sie niemals zu koloristischen Experimenten, die für sich allein reizen sollten. Ein einfaches, anspruchsloses Helldunkel kommt in seinen Interieurs häufig vor, sonst aber duldete er nichts unklares und unbestimmtes im Ton. Ein heller Emailglanz, der bisweilen auch zu einer übertriebenen Glätte gesteigert wurde, leuchtet von allen seinen Bildern. In der Absicht, alle Pinselstriche glatt und ebenmäßig zu vertreiben, um das handwerkliche

*) Wird erst in einem der nächsten Hefte der Zeitschrift einen Platz finden, da der Druck nicht rechtzeitig beendet werden konnte.

zu verdecken und jede Figur als ein Ganzes wie aus einem Guß wirken zu lassen, hat er freilich auch manchen köstlichen Zug verwischt, den seine Handzeichnungen in unmittelbarer Frische aufweisen, und darum sind uns die letzteren ungemein wertvoll. Auf ihnen erscheint der Meister durchgängig viel geistvoller, viel unabhängiger von der Technik, viel ursprünglicher und frischer als auf den Ölgemälden, die bei aller Naive tät der Auffassung, ähnlich wie die Marienbilder Schongauers und Dürers, eine gewisse Gebundenheit nicht verleugnen können. Als scharfer Beobachter des realen Lebens, der den deutschen Bauern zuerst, früher als die Dichter, an der Quelle studirt hat, tritt uns Meyerheim gerade auf seinen nicht genug zu rühmenden Zeichnungen in seiner vollsten historischen Bedeutung entgegen. Er hat den Weg gewiesen, auf welchem die großen Bauernmaler unserer Zeit, Knaus, Vautier, Defregger und die andern, zum Ruhme emporgestiegen sind. Ludwig Richter, mit welchem er sonst in der Gemütlichkeit der leicht humoristischen Stimmung, in der Innigkeit und Tiefe des Gefühls und in der warmen Begeisterung für deutsches Familienglück verwandt ist, zeigt sich neben ihm nur als einseitigen Idealisten, welcher mit einer Anzahl von gefälligen, ein für alle Mal von der Natur abstrahirten Typen haushält, während Meyerheim sich vor jeder neuen Schöpfung immer wieder von der Natur Rat einholt und aus ihrem reichen Borne schöpft.

Außer Westfalen waren Altenburg, Thüringen, Hessen und der Harz das gewöhnliche Ziel seiner sommerlichen Wanderungen. Wie Karl Friedrich Lessing, der nationalste der deutschen Landschaftsmaler, ist auch Meyerheim, der deutscheste unserer Genremaler, niemals über die Grenzen seines Vaterlandes hinausgekommen. Es schien, als fürchtete er durch eine Berührung mit fremdartigen Elementen den eigentlichen Kern seines Wesens umzugestalten, und so blieb er, unberührt von fremden Einflüssen, sein ganzes, reiches, in jeder Hinsicht gesegnetes Leben lang sich selbst treu.

Dreiunddreißig Jahre, also ein volles Menschenalter hindurch, schuf er mit niemals rastendem Fleiße eine lange Reihe von Genrebildern, die noch auf der Staffelei ihre Käufer fanden. Es galt bald für eine besondere Gunst, in den Besitz eines Meyerheimschen Gemäldes zu gelangen; aber der bescheidene, einfache Mann ließ sich durch diese raschen Erfolge nicht von der einmal als richtig erkannten Methode, die langsam, aber sicher zum Ziele führte, abbringen. So lange er Bilder schuf, machte er stets dieselben Vorbereitungen: Bleistiftzeichnungen für die Figuren, die mit peinlicher Genauigkeit bis in die kleinsten Details durchgeführt waren, Aquarellstudien für die Interieurs, große Ölskizzen für einzelne Köpfe und Gerätschaften, die dann für das Bild reducirt wurden, Ölstudien für komplicirtere Hand- und Armbewegungen oder Beinstellungen und perspektivische Aufnahmen von Innenräumen. Welch' eine Arbeitskraft nahm allein dieser umfassende Apparat in Anspruch! Die Zahl seiner hinterlassenen Studien beläuft sich auf über dreihundert. Daneben fand er noch die Zeit, eine Anzahl von Bildnissen, aus der wir diejenigen Stracks, Menzels und seines ältesten Sohnes, des zu früh verstorbenen Franz Meyerheim, hervorheben, in Bleistift, Kreide und Öl auszuführen. Sein scharfer Blick für das Charakteristische der Erscheinung und für die Regungen des Gemüts bewährte sich auch auf diesen Porträts. Endlich machte er noch von vielen seiner Bilder, bevor er sie fortgab, Durchzeichnungen, vermutlich um bei Aufträgen von Wiederholungen, die nicht selten kamen, einen sicheren Anhalt zu haben.

Im Jahre 1836, welches in doppelter Hinsicht zu einem glücklichen für ihn werden

sollte, dachte Meyerheim auch daran, sich ein eigenes Heim zu gründen. Er hatte sein Herz an die schöne Schwester seines Freundes Friedrich Drake, des Bildhauers, verloren, und im Frühjahr 1836 erhielt er das Jawort, welches ihn auf das höchste beglückte. Die nüchternen Worte seiner Selbstbiographie, mit welchen er die Geschichte seines Herzens erzählt, lassen freilich von dieser Glückseligkeit nichts ahnen. Meyerheim war



Studie zu dem Bilde „Väterliche Ermahnung“.

nicht der Mann, seine Gefühle in Worte zu kleiden. Desto tiefer trug er's im Herzen, und wenn das Herz übervoll war, teilte er dieses stille Glück seinen Bildern mit, die ein treuer Spiegel seiner harmonischen Gemütsstimmung, seines ruhig dahinfließenden, durch kein Mißgeschick getrübten Lebens sind. Drake war von einer schweren Krankheit genesen, welche er in der Klinik durchgemacht, und hatte dann eine Wohnung in einer etwas abgelegenen Stadtgegend gemietet. „Ich holte Drakes Schwester“, so erzählt Meyerheim, „aus dem Klinikum, und wir besahen die Wohnung. Aber Fräulein Drake



Studie zu dem Bilde „Der Strickunterricht“ von Ed. Meyerheim

[illegible] XVI. [illegible]
Verlag von E. A. Seemann.

[illegible]

meinte: Wer wird uns hier besuchen? Und ich sagte: „Wenn niemand kommt, so komme ich.“ Und hier wurde ich nach längerer Bekanntschaft mit ihr verlobt, am 22. März 1832.“ Der schlichte, einfache Ton seiner Aufzeichnungen erinnert an die Tagebücher Albrecht Dürers, in welchen auch nur äußerst selten ein wärmeres Gefühl durchklingt, wiewohl Dürer sicherlich ebenso sehr ein Gefühlsmensch war wie der deutsche Genremaler, der dreihundert Jahre nach ihm lebte.

Die lange Reihe von Genrebildern, welche bis zum Jahre 1869 sein Atelier verließen, ist durch Stahl- und Kupferstich, durch Lithographie und Photographie so populär geworden, wie kaum das Werk eines zweiten deutschen Meisters. Für die Bilder Meyerheims ist das beliebte Wort „Von der Hütte bis zum Palast“ keine nichtssagende Phrase. Der stille Friede, die keusche Reinheit und die schlichte Sprache des Gemüts, die aus jeder seiner Schöpfungen hervorklingt, haben ihren Weg in alle deutschen Herzen gefunden. Das Gegenständliche seiner Bilder ist deshalb so bekannt, daß hier zur Vervollständigung des Abrisses seiner Thätigkeit eine chronologische Aufzählung derselben genügt, zumal da auch die Titel stets charakteristisch und treffend gewählt sind. Abgesehen von den schon erwähnten Genrebildern, welche mittelalterliche Stoffe behandeln, entstanden seit 1838 der Reihe nach: „Altenburger aus der Kirche kommend“ (1838), „Altenburger im Kornfeld“ (1838, von dem Meister selbst, als einziger Versuch, radirt), das „Zicklein“ (1842), „Die Spielgefährten“ (1842), „der kleine Held“ (1843), „Schlafkameraden“ (1844), „Der Kostgänger“ (1844), „Der Gruß“ (1845), „Die Täubchen“ (1845), „Harzerin mit Kind“ (1845), „Erwartung“ (1845, eines seiner populärsten Bilder), „Großvaters Liebling“ (1846), „Mütterliche Besorgnis“ (1846), „Erzählerin auf der Bleiche“ (1846, im Besitz der Nationalgalerie, aus welcher der Kopf, den unser Holzschnitt wiedergiebt), „Die Rast“ (1847, Ravenésche Galerie in Berlin), „Mutterschmerz“ (1847), „Familienglück“ (1847, Ravené'sche Galerie), „Spielende Kinder“, „Kost' Häppchen“ (1847), „Harzer Quirlmädchen“, „Heimkehr vom Felde“ (1849), „Kirchgang“ (1850, Ravené'sche Galerie), „Leckerbissen“ (1851, Nationalgalerie), „Feierstunde“ (1852, der anmutige Mädchenkopf, den wir in Holzschnitt wiedergeben, ist eine Studie zu diesem Bilde), „Morgenstunde“ (Ravené'sche Galerie), „Gefährdetes Frühstück“ (1853), „Strickunterricht“ (1852; der mit wunderbarer Feinheit ausgeführte Kopf der alten Frau, den unser Holzschnitt wiedergiebt, ist eine dazu gehörige Studie), „Altenburger Bauernjunge“ (1855), „Guten Morgen, lieber Vater!“ (1858, Ravenésche Galerie), „Der Alte im Hause“ (1859), „Das Brüderchen“ (1860), „Lohn und Hohn“ (1861), „Vor der Mäusebude“ (1862), „Erdbeermädchen“ (1862), „Der Taugenichts oder die väterliche Ermahnung“ (1864; vergl. die Studie dazu auf S. 8), „Die Kaninchen“, „Der Geburtstagskorb“, „Die Lauscherin“


Studie zu dem Bilde „Feierstunde“.

(1865), „Die Kätzchen“ (1866), „Hausmütterchen“ (1866), „Mädchen den Tisch deckend“ (1867, „In der Hausthür“ (1869), „Die Bleicherin“.

Schon aus dieser trockenen Liste geht der außerordentliche Reichtum von Motiven hervor, welchen Meyerheim den schlichten vier Wänden des deutschen Bauernhauses abzugewinnen wußte. Und er kehrt dabei nur die lichte Seite des ländlichen Lebens hervor. Kummer, Not, Elend und Herzeleid geht er aus dem Wege. Ein Leichenbegängnis, wie Knaus, oder ein Trauerhaus, wie Kurzbauer, hat er nie gemalt. Aber von den freudigen Momenten des Familienlebens hat er kaum einen zu schildern verabsäumt; niemals ist er es müde geworden, das Glück der Eltern und die Freude der Kinder, vornehmlich ihre Spiele mit den Tieren des Hauses, mit Hunden, Katzen, Kaninchen und Hühnern, zum Gegenstande von Bildern zu machen, die sich gleichwohl nicht in ihren Motiven wiederholten.

Dieselbe freudige Anerkennung, welche Meyerheim beim deutschen Volke gefunden hat, ist ihm auch bei seinem ersten Auftreten von Seiten der Kunstkritik zu Teil geworden und sein Leben lang treu geblieben. Mit warmen Worten und in eingehender Analyse begrüßte A. Schöll seinen „Schützenkönig“ 1836 in Kuglers „Museum“. Im Jahre 1848 widmete ihm Kugler selbst im „Kunstblatt“ eine liebevolle Charakteristik. Sein begeistertster Verehrer war jedoch Friedrich Eggers, der unermüdlich bestrebt war, durch seine warme, bis auf den Grund jeder Sache dringende Beredsamkeit für den Freund zu wirken. Keiner hat denn auch die künstlerische Eigenart Meyerheims so klar und scharf charakterisirt, wie er es im „Deutschen Kunstblatt“ von 1850 vermocht hat. „Seinem Auge,“ sagt er dort, „ist der innerste Kern des Volksherzens geöffnet; das, was ewig wahr und schön ist, erkennt er mit klarem Blick und weiß es mit unermüdlichem Fleiß zu sammeln und mit stiller Liebe zu veranschaulichen. Sind seine Bilder darum so anziehend, weil er uns etwa angenehme Träume vorgaukelt und eine fremde schöne Welt aufdeckt? Nein, sie sind es, weil er uns zuerst überzeugt, daß die Dinge wirklich so sind, wie er sie malt, und uns dann überrascht erkennen läßt, daß ihr eigentlicher Inhalt ein so schöner und poetischer sei. Er ist der Schatzheber des sittlich Reinen und menschlich Echten, das die dunkle und unbekannte Geschichte einfacher Menschen und Lebensverhältnisse durchwaltet, sei es, daß die Kinder um den großen Baum spielen, sei es, daß man von der Feldarbeit heimkehrt oder daß die Familie sich von ihr in der Feierstunde ausruht.“

Die Poesie des Optimismus, welche fast alle Bilder Meyerheims erfüllt, verlangt ein heiteres, klares Kolorit. Der Glanz desselben strahlt nicht aus der Tiefe heraus, sondern er belebt nur die Oberfläche mit seinen anmutigen Lichtern. Man hat diese emailartige Malweise Meyerheims besonders denjenigen gegenüber, die ihm den Vorwurf allzugroßer Glätte machten, frühzeitig (1851) mit der Meissonniers verglichen. Obwohl man diesen Vergleich von französischer Seite als unzulässig zurückgewiesen hat, liegt doch etwas wahres darin. Beide Künstler huldigen jedenfalls demselben schon von den Brüdern van Eyck und von Holbein befolgten malerischen Prinzip, wenn auch der Franzose den Deutschen an Feinheit der Pinselführung und an Leuchtkraft der Farbe überlegen ist. In den letzten fünfziger und in den ersten sechziger Jahren hat übrigens auch Meyerheim, wie namentlich die Bilder „Der Alte im Hause“, „Die väterliche Ermahnung“ und „Die Lauscherin“ beweisen, versucht, seine Färbung energischer und tiefer auszubilden und auf die Wirkungen des Helldunkels einen größeren Wert zu legen

gewußt. Doch war das nur eine schnell vorübergehende Phase in seiner künstlerischen Thätigkeit, da er bald wieder zu seiner früheren Manier zurückkehrte.

Aus seinem von wechselvollen Schicksalen völlig verschonten äußern Lebensgange haben wir noch zu erwähnen, daß er nach mehrfacher Auszeichnung durch Orden und Medaillen 1855 den Professortitel erhielt. Leider war der Abend seines Lebens nicht so ungetrübt wie sein Mittag. Im Beginn der siebziger Jahre ergriff ihn eine rätselhafte Nervenkrankheit, die nicht bloß seinen körperlichen Organismus, sondern auch seine geistige Thätigkeit vollständig lähmte. Sein kräftiger Körper leistete dem unheilvollen Leiden, welches seinen Geist umnachtete, sechs Jahre lang Widerstand, da wich plötzlich die Krankheit von ihm, ebenso rätselhaft wie sie gekommen. Seine Liebe zur Musik erwachte wieder, er setzte sich wieder an die Staffelei und malte eine Wiederholung seines Harzer Quirlmädchens, welches 1877 auf der Kunstausstellung erschien und von neuem an den Meister erinnerte, den man schon aus den Reihen der Lebenden gestrichen hatte. Im Sommer 1878 hatte er noch die Freude, seine Vaterstadt Danzig wieder zu sehen und dort im Kreise der Verwandten und Freunde die Anerkennung entgegen zu nehmen, die Danzig seinem berühmten Sohne schuldete. Nach seiner Rückkehr überfiel ihn aber das alte Leiden mit verdoppelter Stärke. Ohne jemals wieder zum Bewußtsein zurückgekehrt zu sein, verschied er am 18. Januar 1879.

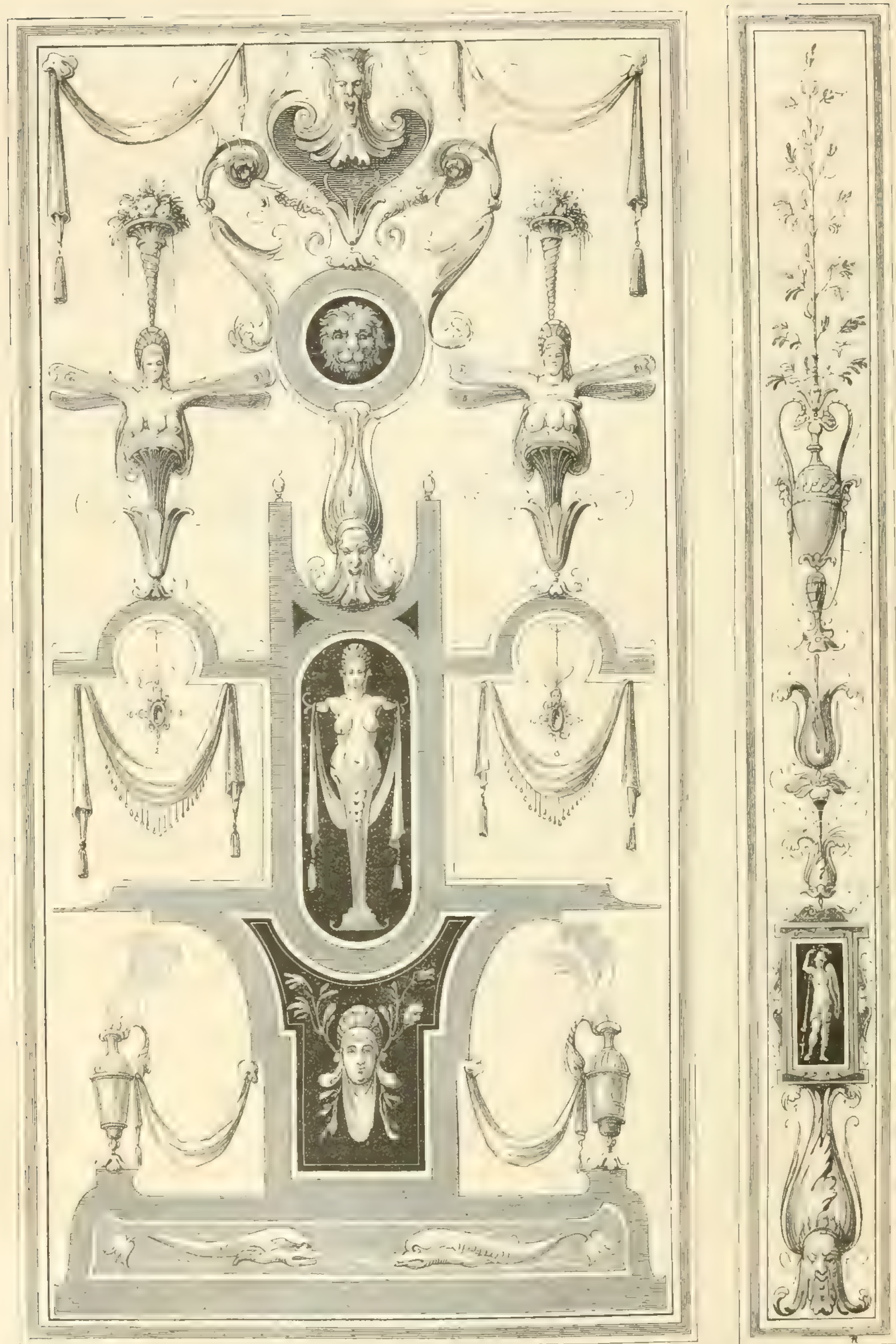
Adolf Rosenberg.

Die Badezimmer im Fuggerhause zu Augsburg.

Mit Abbildungen.

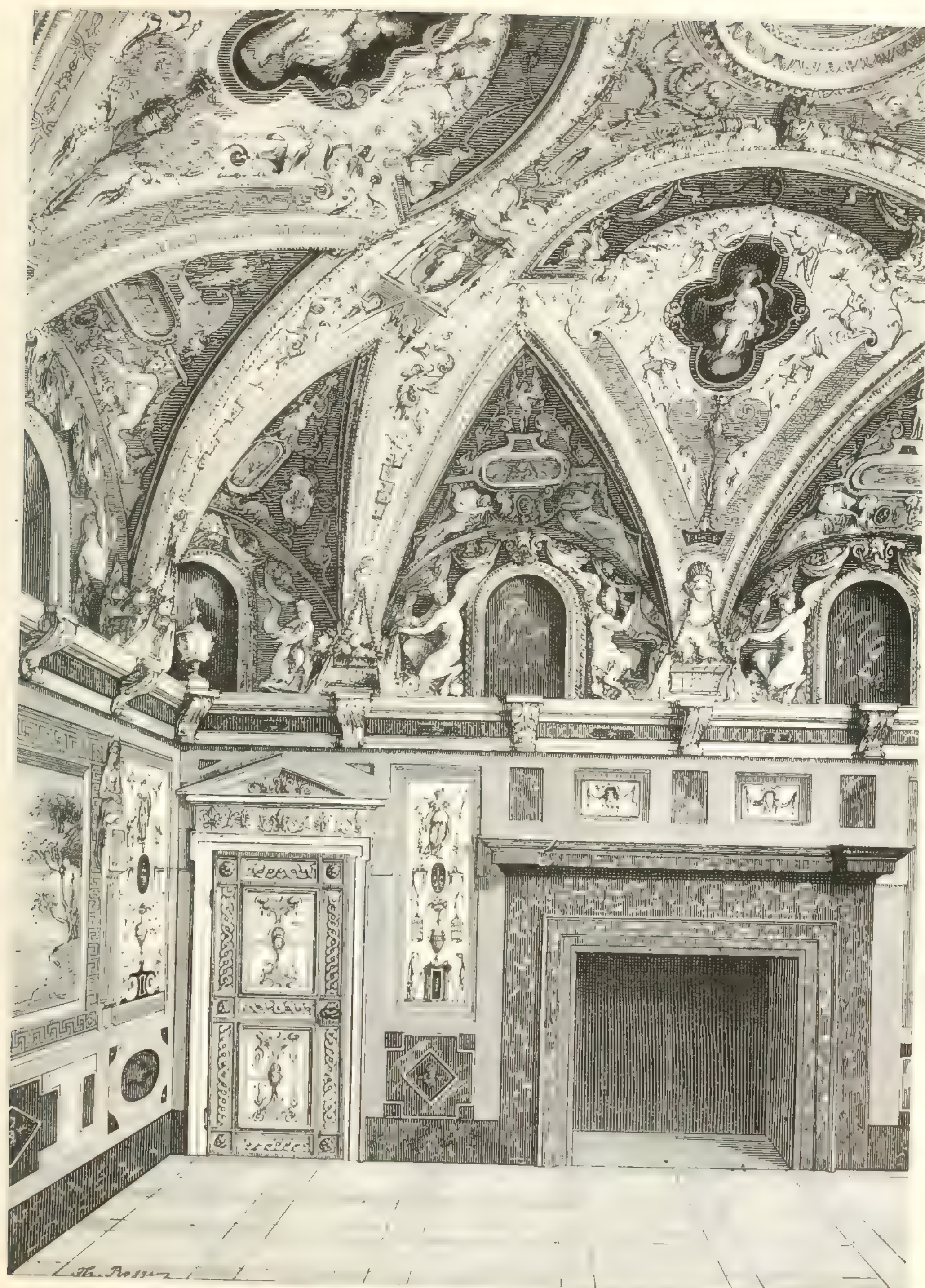
Eine bisher noch wenig bekannte herrliche Schöpfung italienischer Renaissance auf deutschem Boden sind die früheren Badezimmer des Fuggerhauses zu Augsburg. In Italien gelegen, wären sie längst ein Ziel vieler Reisenden geworden, um von ihnen bewundert und studiert zu werden. Aber auf deutschem Boden liegend, sind sie immer noch nicht in dem Maße gewürdigt, wie sie es für das Studium der Spät-Renaissance und speziell für die Ausschmückung von Innenräumen verdienen.

Sie befinden sich in dem Gebäude der jetzigen fürstl. Fugger'schen Domänenkanzlei, dem Zeughause der ehemaligen freien Reichsstadt Augsburg gegenüber. Das schmucklose Äußere des langen dreistöckigen, durch ein Paar Erker abgeschlossenen Gebäudes läßt uns nichts von der Pracht ahnen, die sich hinter den vergitterten Fenstern des Erdgeschosses birgt. Ein nicht sehr großes Portal von angenehmen Verhältnissen bezeichnet den Eingang. Tritt man hindurch, so befindet man sich in einem großen, vornehmen Saale von 15 Meter Länge und 6 Meter Breite. Die Wände, mit Malereien verziert, werden nach oben durch ein kräftig ausladendes, fein profilirtes Gesims abgeschlossen. Darüber wölben sich Zwickel zu dem langen, viereckigen Rahmen der flach gewölbten Decke empor. Diese ist in äußerst glücklicher Weise geteilt und mit den elegantesten Ornamenten in Stuck gegliedert, die Felder sind in Fresco ausgemalt. Die Stichkappen, nach Art pompejanischer Malereien mit reizenden Architekturen geschmückt, beleben



Wand- und Pilasterdekoration aus den Badezimmern im Fuggerhause.

Aufgenommen und gezeichnet von Th. Rogge.



Zeitschrift für bildende Kunst. XVI. Seite 11

Verlag von E. A. Seemann.

Badezimmer im Fuggerhause (1570).

Aufgenommen und gezeichnet von Th. Rogge.

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pr.

Genien, allegorische und mythologische Figuren bunt durcheinander. An den Zwickeln sehen wir Apollo und die neun Musen, von phantastischen, vergoldeten Umrahmungen umgeben. An der Decke bilden Tritonen und Nereiden, bald kämpfend mit Meerungetümen, bald auf das anmutigste in einander verschlungen, den Gegenstand der Darstellung. Auch die Fuggerschen Wappenbilder, Lilie und Mohrenkönigin, geben zu hübschen Kompositionen Anlaß. Über der Malerei wurde indeß auch die Plastik nicht vernachlässigt. In den Lünetten sehen wir Nischen aus rotem und schwarzem Marmor, abwechselnd mit den Büsten römischer Kaiser und mit herrlichen Vasen geschmückt. Masken aus Stuck, zum Teil vergoldet, halten Blumen und Fruchtgewinde. Das Ganze bildet ein reiches Formen- und Farbenspiel, dessen Pracht und Glanz einen unbeschreiblich fesselnden, märchenhaften Eindruck macht.

An diesen Saal schließt sich ein kleineres Gemach, sechs Meter im Quadrat haltend, eine wahre Perle dekorativer Ausstattung. Auf dieses beziehen sich unsere Abbildungen. Es dürfte dies wohl der eigentliche Baderaum gewesen sein, der im Charakter einer Grotte gedacht und dekorirt ist. Auch hier werden die großen Züge der Deckeneinteilung durch vergoldete Stuckornamente festgehalten. An sie schließen sich in anmutiger und äußerst sinnreicher Weise die Malereien an, gleichwie an das Thema die Variationen eines Musikstückes. Sie füllen den Raum mit einer Menge von fein erfundenen Arabesken, die gewölbte Decke ihrer Schwere entlastend. Das runde, von vergoldeten Ornamenten und Gliederungen umrahmte Mittelbild stellt eine Blumen streuende ganz von lichtem Glanz umstrahlte Flora dar. Darum gruppiren sich die Gestalten der vier Jahreszeiten, leuchtend aus dunklem Grunde hervortretend, und in den Stichkappen auf goldenem Grunde die zwölf Zeichen des Tierkreises. Beachtung verdienen namentlich die Zwillinge, die Jungfrau und der Schütz, eine prächtige Kentaurengestalt mit gespanntem Bogen. Den Schmuck der plastisch dekorirten Lünetten bilden allerhand Meergötter, Nymphen und auf dem Delphin reitende Knaben, auch Stillleben, aus den Erzeugnissen des Meeres gebildet, alles aufs geschmackvollste arrangirt, flott und naturalistisch modellirt und teilweise mit Vergoldung versehen.

Die Malereien beider Räume sind in Fresco auf weißem Grunde mit teilweise dunkelfarbigen und goldenen Hintergründen gemalt. Viel Sorgfalt ist auf die äußerst glückliche harmonische Stimmung verwendet. Oft sind ganze Flächen, die nicht vollkommen in den Rhythmus stimmten, mit halb deckenden Farbenschichten übergangen oder durch Lasuren mit feinem Gefühl dem Ganzen angepaßt. Man steht hier vor dem Werke von Künstlern, die nicht nur beim Entwurfe, sondern auch bei der Durchführung bis in die kleinsten Details es an Fleiß und Sorgfalt nicht fehlen ließen. Ferner verstanden sie es, unter Anwendung einer rationellen Technik das Wasserfarbenmaterial bis auf seine höchste Leistungsfähigkeit zu bringen. Sie verfügten über eine ganze Scala der schönsten, nur den Wasserfarben eigenen Töne, auf die unsere heutigen Dekorationsmaler zum größten Teil aus Mangel an Sachkenntnis verzichten. Die fast durchweg verwendeten Erdfarben prangen in voller Frische, sie übertreffen die jetzt allgemein gebräuchlichen chemischen Pigmente an Brillanz und Durchsichtigkeit, müssen daher wohl nicht so leicht von der Zersetzung betroffen und durch den Einfluß der atmosphärischen Luft verändert werden.

Im ersten Saale findet sich an der Decke der Name eines der Künstler, Antonio **Ponzano**; doch lassen sich nach der verschiedenen Art, in der die Dekorationen ausge-

führt sind, leicht drei Maler unterscheiden. Ferner sind an verschiedenen Stellen kleine, auf die Vollendung bezügliche Inschriften mit den Jahreszahlen 1570, 71 und 72 angebracht, ein Umstand, der darauf hindeutet, daß man sich Zeit genommen hat, um die Arbeit mit aller Sorgfalt zu vollenden. Und wie weit in der That die künstlerische Gewissenhaftigkeit ging, erkennt man daran, daß die Feinheiten und Schärfen überall mit spitzem Haarpinsel eingezeichnet sind.

Durch die Liberalität seines Vorstandes, des Fürsten Fugger, sind diese Räume dem Augsburger Kunstverein zur Verfügung gestellt und somit auch dem Publikum zugänglich. Allwöchentlich werden in ihnen Ausstellungen veranstaltet, und kaum ein zweiter Kunstverein Deutschlands dürfte sich eines ähnlichen, in gleicher Weise prächtig ausgestatteten Lokals erfreuen.

Th. Rogge.



Zur Geschichte der Berliner Kunstsammlungen.

Am 3. August waren es gerade 50 Jahre, seitdem an dem Geburtstage Friedrich Wilhelms III. das alte Museum eröffnet worden war. Die Generaldirektion hatte die schickliche Veranlassung gewählt, dem „erlauchten Protektor der Kgl. Museen", dem Kronprinzen von Deutschland eine im Verein mit den Direktoren und Assistenten der einzelnen Abteilungen verfaßte Festschrift[1], zu überreichen, welche in der Form einer Geschichte der Entstehung und Entwicklung der Berliner Kunstsammlungen ein überaus wertvolles und in hohem Grade interessantes Stück Kulturgeschichte bietet. Das 176 Seiten hoch-Quart starke Werk ist im Buchhandel nicht erschienen, deshalb mag die Besprechung desselben etwas eingehender sein, als es unter gewöhnlichen Verhältnissen nötig wäre.

Die Festschrift gliedert sich in drei Teile. Zunächst giebt Julius Friedländer, der gegenwärtige Direktor des Münzkabinets, einen Überblick über die königlichen Kunst- und Altertumssammlungen bis zum Jahre 1830. Dann schildert die stilgewandte Feder des jetzigen Generaldirektors die Gründung und Organisation der Kgl. Museen. Im dritten und umfangreichsten Theil geben die einzelnen Abteilungsdirektoren, resp. deren Assistenten eine Geschichte der einzelnen ihnen anvertrauten Sammlungen in den letzten 50 Jahren.

Die ersten Spuren der Entstehung der Kgl. Kunstsammlungen lassen sich bis in die Reformationszeit zurückverfolgen. Kurfürst Joachim II. (1535–71) soll zuerst „künstliche Sachen" und „merkwürdige Dinge" gesammelt haben. Sicherer und bedeutungsvoller werden die Nachrichten erst 100 Jahre später. Durch seine verwandtschaftlichen Verbindungen mit den Häusern Oranien-Niederlande und Kurpfalz-Simmern war es dem großen Kurfürsten gelungen, die schon bestehende Münzsammlung beträchtlich zu erweitern und den Grund zu der Gemäldesammlung zu legen. Unter seiner Regierung sind z. B. van Dycks „Kinder Karls I." und das große Jagdstück von Rubens-Snyders nach Berlin gekommen. Während sein Sohn, der erste König in Preußen, der Patron Andreas Schlüters, dieser Richtung wohl mehr aus Pracht- als aus Kunstliebe treu blieb und u. A. die inhaltreiche Sammlung Bellori erwarb, machte sich der notwendige und zeitgemäße, aber doch sehr einseitige Militarismus Friedrich Wilhelms I. auch für die Geschichte der Sammlungen in fataler Weise geltend. „Der König ließ mit einem Schlage 36 Marmorbüsten von Göttern, Heroen und historischen Personen aus der Kunstkammer in den Conseilsaal bringen, dann eine ephesische Artemis und eine interessante Priap-Herme der Bellori'schen Sammlung, die seine Sittenstrenge verletzt haben mag, zwei Sphinxe von Porphyr, die, vergeblich in Petersburg angeboten, unverkauft zurückkamen, mit vielen andern antiken Marmorwerken, die zum Teil im Thesaurus Brandenburgicus abgebildet sind, nach Dresden schicken, wo der König August von Polen, Kurfürst von Sachsen, sie in Tausch gegen zwei Dragoner-Regimenter nahm (!)." Des originellen Soldatenkönigs in jeder Hinsicht großer Sohn und Nachfolger brachte mit königlicher Gerechtigkeit seine künstlerischen Neigungen mit den Interessen seines Volks in Einklang. Unter ihm vollzogen sich einerseits eine Reihe wertvollster Antikenkäufe und Erwerbungen namentlich moderner französischer Gemälde (Watteau war sein Lieblingsmaler), andrerseits wußte er bei zu hohen Forderungen seiner Sammlerlust Zügel anzulegen. Ein

1) Zur Geschichte der Kgl. Museen in Berlin. Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens am 3. August 1880. Berlin 1880. Gedruckt in der Reichsdruckerei.

schönes Denkmal sind die Worte, die er entgegnete, als ihm ein Raffaelisches Bild angeboten ward, auf welches August von Polen-Sachsen 30000 Dukaten geboten hätte: „Was ich bezahlen kann nach einem raisonnablen Preis, das kaufe ich, aber was zu teuer ist, lasse ich dem König in Polen über, denn Geld kann ich nicht machen und Imposten aufzulegen, ist meine Sache nicht“. Daneben ein anderes positives Zeugnis für ihn: Der Sieger von Leuthen, der echte Sohn der Rokoko-Zeit, hat sich aufs lebhafteste um die Erwerbung eines der herrlichsten Kunstwerke dieses Erdbodens bemüht. Es gelang, im Jahre 1747 für die Summe von 17,500 Mk. den betenden Knaben vom Fürsten Liechtenstein in Wien zu kaufen. Friedrich schickte einen Diener nach Wien, mit dem Auftrage, das Werk zu begleiten; in einer Sänfte wurde die Statue bis Ratibor, von dort zu Wasser nach Sanssouci gebracht, wo sie der Monarch bis zu seinem Tode täglich vor Augen hatte. Schon im Anfang seiner Regierung hatte er ferner die Sammlung des Cardinals von Polignac angekauft: 300 antike Marmorwerke, darunter die berühmten Musen („Familie des Lykomedes“), die bis vor kurzem zu den hervorragenderen Stücken des Berliner Antikenkabinets zählten. Man vergesse dabei nicht, daß diese ausgesprochene Vorliebe des großen Königs für die ächte Schönheit der hellenischen Kunst vor die Zeit fällt, da Winckelmann seinen Zeitgenossen den Star gestochen hatte.

Es wird nun weiterhin in der Festschrift geschildert, wie nach dem Unglück von Jena der Versuch angestellt wird, die königlichen Kunstsammlungen zu retten, wie dies aber nur zum kleineren Teil gelingt und wie die wertvollsten der zurückgelassenen Stücke als gute Beute nach Paris geführt werden. Selbstverständlich war der betende Knabe darunter. Im zweiten Pariser Frieden erst wurde die Rückgabe der geraubten Schätze, wenigstens soweit dieselben Eigentum des französischen Staates waren, bewirkt, und bald darauf gelang denn auch trotz der mißlichen finanziellen Verhältnisse, in denen sich der preußische Staat nach den Freiheitskriegen befand, die Erwerbung einer höchst bedeutenden Privatgalerie, deren Inhalt heute noch der seitdem wesentlich erweiterten Berliner Galerie zum Teil ihren Charakter verleiht. Aus dem Besitze des in Berlin wohnenden englischen Kaufmanns Solly wanderten sodann im J. 1819 nicht weniger als 1150 Gemälde in die Kgl. Sammlung, darunter viele der italienischen Quattrocentisten, vor allem aber das Genter Altarwerk, das Solly erst kurz zuvor für 100,000 Franken gekauft hatte.

Diese gewaltige und die damaligen Kräfte der Kasse fast übersteigende Erwerbung war denn auch die Veranlassung, daß man dem Gedanken eines besonderen, diesen Schätzen gewidmeten Gebäudes näher trat. Bei der weiteren Verfolgung dieses Planes waren es vor allem zwei Männer, welche der Ausführung der Idee des Königs bestimmte Form und Richtung verliehen: Wilhelm von Humboldt und Friedrich Schinkel.

Nachdem man den Gedanken, die neuerworbenen Sammlungen in der Universität unterzubringen, hatte fallen lassen, wurde der Plan, das Akademiegebäude und die auf dem nämlichen Grundstück noch heute befindlichen Ställe 2c. zu einem großen Museumsbau umzuwandeln, lange Zeit lebhaft ventilirt. Schon waren die Pläne zu diesem Umbau vom Könige genehmigt, da „reifte im Geiste eines der Hauptbeteiligten, im Zusammenhange mit der damals in Aussicht genommenen Regulirung des Lustgartens ein völlig neues, für die Kunstsammlungen, wie für die Architektur Berlins gleich bedeutungsvolles Projekt.“

„Der Gedanke, für die Kunstsammlungen ein selbständiges, ihrer Aufstellung und Benutzung allein gewidmetes Gebäude zu errichten, und dafür die Stelle am Lustgarten dem Kgl. Schloß gegenüber zu wählen, gehört, soweit schriftliche Dokumente das beurteilen lassen, Schinkel ganz allein an. Er war es, der am 8. Januar 1823 sich mit einer Darlegung dieses Gedankens an den König wandte und dabei den Plan des alten Museums in ungefähr der Gestalt vorlegte, in welcher es ausgeführt worden ist.[1] Das ganze Projekt, welches für die Gestaltung des Mittelpunktes der Hauptstadt entscheidend geworden ist, lag damals nicht so nahe, wie es heute scheint; an der Stelle, welche heute das alte Museum einnimmt, führte ein Spreearm von dem westlichen nach dem Hauptarm des Flusses . . . Eine Um-

1) Aus Schinkel's Nachlaß III, S. 217 ff.

gestaltung des ganzen Terrains, welches man heute als „Museumsinsel“ zu bezeichnen pflegt, war die Vorbedingung für den Museumsbau, und eben dieses große zusammenhängende Projekt ist es, welches Schinkel dem König vorlegte“.

Schon im April desselben Jahres erfolgte die königliche Genehmigung. Nachdem die von Hirt in der Kommission erhobenen Bedenken beseitigt waren und Schinkel durch Reisen nach Paris und London die nötigen Studien für zweckmäßige Anordnung von dergleichen Ideen Gebäuden gemacht hatte, konnte im Juni 1825 der Grundstein gelegt werden.

Wir stehen hier an einem der wichtigsten Wendepunkte für das geistige Leben Berlins, sowie für dessen architektonische Entwicklung, deren Folgen sich hoffentlich noch in den nächsten Generationen segensreich geltend machen werden, zum Beweise, welche reiche Förderung die weniger geistvoller und klarer Köpfe ganzen Geschlechtern zu bieten vermögen.

Während der Bau rüstig betrieben wurde, stellte man auch die Grundzüge einer Organisation des neuen Kunstinstitutes fest. Die Museumskommission bestand nach Hirts Ausscheiden aus Schinkel, Waagen, Rauch, Dähling, Wach, Schlesinger; an ihre Spitze wurde Wilhelm von Humboldt vom König berufen, eine Wahl, die wieder aufs deutlichste beweist, wie treffend Friedrich Wilhelm die geeigneten Männer zu finden wußte.

Am 1. Juli 1830 konnte der König das Gebäude in Augenschein nehmen, am 3. August, seinem Geburtstage, gestattete er die Eröffnung für das Publikum. Die Verfassung des Museums war damit noch nicht beendigt. Unter Humboldts Einfluß wurde die letztere in der Weise decentralisirt, daß der zu erwählende Generalintendant nur im Einvernehmen mit einer artistischen Kommission zu verfahren habe. Erst am 15. Januar 1835 wurde das neue Statut vom Könige vollzogen; unter dem Generalintendanten Grafen Brühl fungirten die sechs Abteilungsdirektoren mit ihren Assistenten und der „Archäolog des Museums“ (Gerhard), eine Stelle, die seitdem eingegangen ist. Zu Mitgliedern der artistischen Kommission wurden drei der Abteilungsdirektoren: Waagen, Tieck, Levezow, außerdem Schinkel, Rauch, Wach, Schlesinger ernannt, denen 1831 Gerhard zugesellt ward.

Nach Brühls bald erfolgendem Tode (1837) wurde Ignaz Maria von Olfers zum Generaldirektor (1839) ernannt. Der Regierungswechsel 1840 brachte einen Monarchen von glühender Begeisterung für die Kunst, der dem Museum sich schon längst als Gönner und Freund bewiesen hatte, auf den Thron. Ihm lag daran, bei Einkäufen &c. seinen Einfluß ganz direkt geltend zu machen; die Thätigkeit der artistischen Kommission wurde thatsächlich aufgehoben, die Befugnisse derselben gingen in der Weise auf den Generaldirektor über, daß derselbe in seinen Entschließungen vielfach von allerhöchster Stelle beeinflußt wurde.

Inzwischen war schon sofort nach Eröffnung des Museums ein Raummangel fühlbar gewesen; mit dem Zuwachs der Kunstwerke, u. A. der Erwerbung der Naglerschen Sammlung, wurde dieser Mangel drückender, und Friedrich Wilhelm IV. zeigte sogleich nach seinem Antritt die größte Bereitwilligkeit zu dem Plan, „die ganze Spree-Insel hinter dem Museum zu einer Freistätte für Kunst und Wissenschaften umzuschaffen“. Zunächst nahm man die Erbauung eines zweiten Museums in Angriff. Am 11. April 1843 legte der König den Grundstein zu dem „Neuen (Stülerschen) Museum“; im J. 1847 war der Ausbau beendigt, doch zog sich in den unruhigen Zeitläuften die innere Einrichtung so in die Länge, daß es erst 1859 dem Publikum vollständig eröffnet werden konnte, erst 1866 das letzte Kaulbachsche Wandgemälde fertig wurde.

Die neuesten die Berliner Museen betreffenden Personalveränderungen, Erwerbungen, Änderungen in den Aufstellungen &c. sind so bekannt und in diesen Blättern so ausführlich besprochen worden, daß wir nicht nötig haben, hier noch darauf einzugehen.

Der umfangreichste, interessanteste und wichtigste Teil des Werkes ist der dritte, in welchem die Sammlungen der Kgl. Museen seit dem J. 1830 geschildert werden.

Die Gemäldegalerie hatte im J. 1830 einen sehr bestimmten einseitigen Charakter, den sie hauptsächlich durch die Sammlung Solly erhalten hatte. Ihre Glanzseite war das flandrische Quattrocento; die italienischen Quattrocentisten waren gut vertreten, soweit dies eben im Tafelbilde möglich ist; vereinzelt waren die Holländer und Flandrer des 17. Jahrh.

repräsentirt, die großen Meister der italienischen Hochrenaissance fehlten vollständig. Diesen letzten fühlbarsten Mangel auszugleichen, war die erste Mühe des kunstsinnigen Monarchen. Schon im J. 1841 zog Waagen zu diesem Zwecke mit einem Credit von 100,000 Thalern nach Italien, um wo möglich Ankäufe in dieser Richtung zu machen, während in den dreißiger Jahren Tizians Lavinia, das später verdorbene Altarblatt von Andrea del Sarto und der sogen. Raffael Ancajani (die schöne Anbetung von lo Spagna) u. A. erworben worden waren. Waagens Mission war nicht erfolglos; unter den damals von ihm gemachten Einkäufen seien als die wertvollsten hervorgehoben: das kleine der beiden kostbaren Bilder von Moretto: Maria und Elisabeth in der Glorie, die Pietas von Peruzzi, Tizians Giov. Moro &c.

Für die altniederländische Schule, deren grundlegendes Meisterwerk man in den sechs Tafeln des Genter Altars bereits besaß, war die Erwerbung der drei Triptycha von Roger van der Weyden von größter Wichtigkeit. Die Vermehrung der Galerie durch Werke der andern Schulen hielt damit gleichen Schritt, nur daß natürlich auch damals die Zeit schon unwiederbringlich vorüber war, in der es möglich gewesen wäre, den Mangel an Meisterwerken ersten Ranges auszugleichen. Die besten Gelegenheiten, die sich darboten, mußten ungenutzt vorübergelassen werden, da der in seinen Mitteln knapp bemessene preußische Staatshaushalt ein schlechter Konkurrent des Louvre und der Britischen National-Galerie war. Wie dann neuerdings, nachdem unsre Siege auch den idealen Interessen des Staates reichere Geldmittel zur Verfügung stellten, durch Ankauf der Galerie Suermondt und durch fernere Erwerbungen die berliner Gemäldesammlung mit einem Schlage eine höchst bedeutende qualitative und quantitative Erweiterung erfuhr, das lebt noch in Aller Erinnerung und hat speciell an diesem Orte eingehendste Besprechung erfahren. Die Pflicht der Dankbarkeit zwingt uns hier ausdrücklich anzuerkennen, daß die Herren Meyer und Bode sich dabei das größte Verdienst erworben haben. Gleichzeitig damit trat man der Frage des Umbaues näher, welche endlich nicht ohne eifrige und heftige Erörterungen in der Weise entschieden wurde, daß die nach Norden und Süden zu liegenden mangelhaft beleuchteten Kompartimente in je zwei große Oberlichtsäle umgewandelt werden; nach Osten und Westen zu bleibt es im Wesentlichen bei dem jetzigen baulichen Zustande. Keine Frage, daß diese Lösung des Problems, die in diesem Winter ihrer Vollendung entgegensieht, bei den einmal gegebenen Verhältnissen die günstigste war. Die zahlreichen neuen Erwerbungen machten es dabei wünschenswert, das massenhaft vorhandene Mittelgut zu Gunsten der Meisterwerke auszusondern, sodaß der Gesammteindruck, den die Galerie in ihrer neuen Form macht, ein unvergleichlich viel günstiger ist als der frühere.

Dennoch bleibt die schon oben erwähnte Schwäche auch bei der nunmehr erreichten relativen Vollendung immer noch bestehen; der Mangel an hervorragenden Werken der großen Meister aller Perioden ist fühlbar und keine Aussicht vorhanden, daß er sich je wieder ausgleichen lasse. Jene Meisterwerke sind allmählich alle in unveräußerlichen Besitz übergegangen; für die wenigen, die noch gelegentlich in den Handel kommen, müssen unerschwingliche Preise gezahlt werden. Der Charakter der Berliner Gemälde-Sammlung wird also ein wesentlich historischer bleiben; in dem guten Überblicke, den sie über alle wichtigsten Schulen ermöglicht, wird immer einer ihrer Hauptvorzüge selbst vor Galerien weit höheren Wertes liegen.

Freilich soll dabei nicht vergessen werden, daß, wenn man von der guten Vertretung des italienischen Quattrocento in der Galerie spricht, dies doch nur eine sehr beschränkte Richtigkeit haben kann. Der gelehrte Verfasser des besprochenen Aufsatzes über die Gemäldegalerie weiß so gut, wie jeder Kunstforscher, daß von einer charakteristischen Vertretung der italienischen Quattrocentisten durch Tafelbilder, abgesehen von den Venezianern, überhaupt nicht die Rede sein kann. Die drei eigentümlichsten, selbständigsten, größten Erscheinungen unter den Malern des 15. Jahrhunderts, Masaccio, Ghirlandajo und Signorelli, kann man lediglich aus ihren Wandgemälden kennen lernen. Bezüglich der beiden ersteren bedarf es keines Beweises, daß, wer sie nicht in Florenz in der Karmeliterkirche oder dem Chor von Sta. Maria Novella studirt hat, sie einfach nicht kennt. Aber auch den großen Meister von Cortona lernt man doch aus dem in der Farbe unerquicklichen, im Aufbau steifen und be-

fangenen berliner Bild („Erziehung des Pan") in der That nicht richtig kennen. Man bedenke nur, wie inkorrekt und unsicher die Vorstellungen sein müssen, die sich Jemand über Signorelli nach seinen Tafelbildern in nordischen Galerien bildet, ohne in Orvieto gewesen zu sein. Hier ließe sich vielleicht die Frage aufwerfen, ob nicht der mehr wissenschaftliche Gesichtspunkt, nach welchem die Sammlungen, abgesehen von ihrem künstlerischen Werte, zugleich als Lehrapparat dienen, auch seine Berechtigung hat. Bei der Antikensammlung hat ja von vornherein diese wissenschaftliche Strömung vorgeherrscht. Die Unmöglichkeit einsehend, antike Originale in größerer Anzahl zu erwerben, ging man gleich im Anfange darauf aus, eine möglichst vollständige Sammlung von Abgüssen anzulegen, deren hohen Wert alle diejenigen zu schätzen wissen, die in der Lage sind, die Sammlung als Lehr- oder Studienapparat zu benutzen. Verhält es sich nicht ganz ähnlich mit der Gemäldesammlung? Sollte man nicht, analog den Gipsabgüssen, die durch Originale niemals auszufüllenden Lücken unsrer Galerie durch gute Kopien zu ergänzen suchen? Für die ungeheuren Summen, die man jetzt zahlen muß, um ein mäßiges Bild des italienischen Quattrocento zu erwerben, könnte man von Meisterhand Kopien der wichtigsten Fresken-Cyklen dieser aufsteigenden Periode in Rom, Orvieto, Florenz, S. Gimignano u. A. anfertigen lassen. Von den Malern, welche die Arundel-Society zu ihren Zwecken beschäftigt, sind einige ganz vorzüglich auf die Technik eingeübt, die Fresken des fünfzehnten Jahrhunderts in Aquarell wiederzugeben. Die zum Teil vorzüglichen Kopien der Schackschen Galerie zeigen, daß eine solche Reproduktion auch für andre Meister selbst vorwiegend koloristischer Richtung möglich ist. Und nun bedenke man, welchen Wert gute, pietätvoll gearbeitete Kopien erhalten, wenn dem Original einmal ein Schaden geschieht, eine Möglichkeit, die denn doch immer mit in Betracht zu ziehen ist. Es sei also gestattet, die Frage zu stellen, ob es nicht den Zwecken des Museums entspräche, mit der Sammlung der Originalgemälde eine dieselbe ergänzende Collection von guten, durch Meisterhand ausgeführten Kopien zu verbinden.

Höchst interessant sind auch die Berichte, welche die Festschrift über die Geschichte der andern Abteilungen giebt. Wie reichlich das Kupferstich- und Handzeichnungs-Kabinet besonders seit dem Eintritt Lippmanns in dasselbe (1876) vermehrt worden ist, vor Allem durch die Sammlung Posonyi-Hulot, ist wohl noch in allgemeiner Erinnerung. Den Gipsabgüssen war, da die Erwerbung guter Originale bis vor ganz kurzer Zeit nur selten gelang, die Hauptaufmerksamkeit der Archäologen zugewendet, und zwar so, daß die Sammlung von Kopien nach antiken Werken in Berlin wohl als einzig in ihrer Art angesehen werden darf und einen außerhalb Italiens nicht wieder erreichten Studien- und Lehr-Apparat bildet. „Dem geringen Aufwande, welchen die Anschaffung von Abgüssen erfordert, entspricht freilich auch eine geringe Haltbarkeit derselben. Die Proceduren, welche man versucht hat, um den Gips der Reinigung von dem in viel besuchten Räumen gefährlichen Staub fähig zu machen, haben als neuen Übelstand nicht selten Beeinträchtigung der Schärfe der Formen und ihrer Wirkung auf das Auge herbeigeführt; es steht jedoch zu hoffen, daß die Bemühungen der Regierung, durch Erfindung und Einführung besserer Tränkungsverfahren dem entgegenzutreten, bald den anscheinend bereits gesicherten vollen Erfolg haben werden." Es handelt sich gegenwärtig um die praktische Einführung einer der prämiirten Tränkungsverfahren der Herren Dr. Reissig, Leuchs und Dr. Filsinger, wofür sich Herr Dr. von Dechend bereits bemüht hat".

Mit dem zunehmenden Reichtum an Abgüssen hängt das Wachstum der Gipsformen der Kgl. Museen zusammen, für die schon 1843 ein besonderes Gebäude in der Münzstraße eingerichtet und neuerdings vergrößert ward. Ein besonderes Verdienst erwarb sich dieses Institut durch Zuwendung von Abgüssen zu ermäßigten Preisen oder als Geschenke an kleinere Sammlungen in Deutschland.

Im letzten Jahrzehnt hat dann auch die Sammlung von Gipsen nach Werken des Mittelalters und der Renaissance eine bedeutende Ausdehnung angenommen und geht, augenblicklich durch Raummangel noch schwer in ihrer Entwickelung gehemmt, einer ähnlichen Vollkommenheit und praktischen Brauchbarkeit entgegen. Ihr ist speziell Dr. Bode mit den Befugnissen eines Abteilungsdirektors vorgestellt, dessen rührigem Eifer ja bekanntlich die

ihm ebenfalls unterstellte kleine aber gewählte Sammlung der Original-Renaissance-Werke eine so wesentliche Bereicherung (aus dem Palazzo Strozzi) verdankt. Die letztere wird augenblicklich vorteilhafter aufgestellt und etiquettirt; der römische Kaisersaal tritt ihr zwei Kompartimente ab, womit in der That einem lange und tief gefühlten Bedürfnis abgeholfen wird.

In welch ungeahnter Weise die Skulpturen-Sammlung im letzten Jahre durch die pergamenischen Funde gewachsen ist, berührt unsre Festschrift blos und so sei es auch hier nur der Vollständigkeit halber angedeutet.

In der Erweiterung des Antiquariums nimmt natürlich der Hildesheimer Silberfund (1868 gemacht, 1870 dem Museum vom Kaiser überwiesen) die erste Stelle ein. Dann verdienen die reizvollen tanagräischen Thonpüppchen Erwähnung, deren das Museum einige der besten besitzt. Durch die Verlegung der Sammlung aus dem Keller des alten Museums in das zweite Geschoß des neuen, in die Räume der ehemaligen Kunstkammer vis-à-vis dem Kupferstichkabinet, gewannen die reichen Schätze erst Raum sich auszubreiten und vorteilhaft zu präsentiren. Die Vasensammlung, welche 2700 Nummern zählt, kann nun erst überhaupt genau besichtigt werden, während sie gleichzeitig durch Furtwängler katalogisirt wird. Sie ist jetzt im Stande, „eine annähernd vollständige Anschauung von der Entwicklung der antiken Gefäßbildung und Thonmalerei zu geben, welche zugleich eine Geschichte des Formensinns und des Kunststils der Hellenen ist, von den ersten Anfängen einer unter orientalischem Einfluß stehenden Industrie bis zu den letzten Ausläufern figurenreicher Malerei auf den apulischen Pruntgefäßen". Die Terrakottensammlung mit ihren 7,700 Nummern darf wohl als eine der reichsten dieser Art angesehen werden.

Ich verzichte darauf, die anziehenden Berichte über das allmähliche Wachstum der übrigen Abteilungen hier zu verfolgen, sie hängen so eng mit dem anderen künstlerischen und wissenschaftlichen Leben Berlins zusammen, daß davon schon häufig die Rede gewesen ist. Eine Ueberzeugung, die den regelmäßigen Besuchern und Benutzern der Museen sich ohnehin aufdrängt, wird durch die Lektüre dieser inhaltreichen Schrift aufs neue bestätigt, daß augenblicklich die Verwaltung der Kgl. Museen sich in den denkbar besten Händen befindet. So selten es vorkommt, daß künstlerische Anlage und wissenschaftliche Tüchtigkeit, Findigkeit und praktischer Blick, Ausdauer und Beamtentreue sich in einer Person vereinigen, so beweist doch ein Blick auf die Entwickelung der Sammlungen in den letzten Jahren, daß für alle an Wichtigkeit hervortretenden Sammlungen der Museen, auf welche in Obigem besondere Rücksicht genommen wurde, sich solche Männer gefunden haben. Durch die glückliche Wahl des Generaldirektors hat dies Gebäude seine Krönung erhalten, und man darf jetzt mit Vertrauen auf die weitere Entwickelung unsrer Sammlungen blicken.

Ein Wunsch läßt sich hierbei natürlich nicht zurückdrängen, daß nämlich der große Plan der Bebauung der ganzen Museumsinsel nicht fallen gelassen, sondern mit neuer Kraft aufgenommen werde! Gerade die Erwerbung der pergamenischen Schätze, die zahlreichen Olympia-Abgüsse legen der preußischen Regierung die Ehrenpflicht auf, diesen südlichen Gästen ein würdiges Haus zu errichten. Die geistreichen Orthschen Pläne liegen da und sind dem Leser dieser Zeitschrift bekannt. Das Geld müssen wir aufbringen. Wenn unsre Väter in der knappen schweren Zeit des ersten Drittels unsres Jahrhunderts die Universität gründen, das alte Museum bauen konnten, so müssen die Söhne in der reicheren bequemeren Zeit des letzten Drittels diese Geldmittel schaffen können. Übrigens blieben ja die dafür verbrauchten Millionen alle im Lande selbst, kämen der einheimischen Kunst und Industrie zu Gute und würden schließlich viele Ausländer verlocken, gelegentlich einige Zeit länger ihr Geld in Berlin auszugeben. Also auch vom rein wirtschaftlichen Gesichtspunkte aus dürfte sich unser Wunsch rechtfertigen lassen. Sind wir und unsre Söhne der Väter von 1810—30 wert, so muß das hundertjährige Jubiläum der königlichen Museen 1930 die ganze Museumsinsel bebaut und den ganzen Bau gefüllt finden. Dazu helfe der deutschen Nation ihr guter Genius!

September 1880. B. Förster.

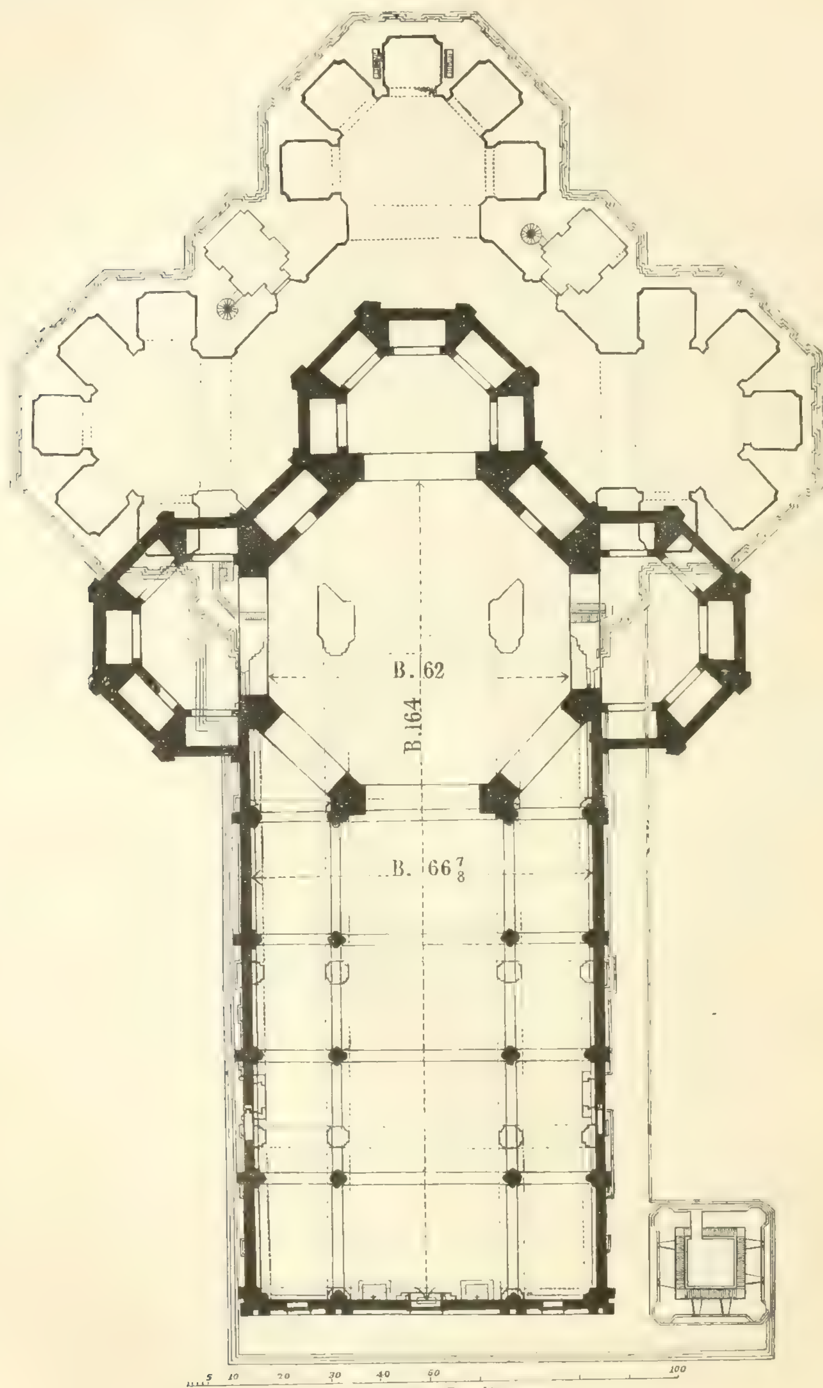
Kunstliteratur.

I.

Camillo Boito, Architettura del medio evo in Italia; con una introduzione sullo stile futuro dell' architettura italiana. Milano, U. Hoepli. 1880. XLVI e 331 pp. 8.

Hätte ein deutscher Autor das Buch geschrieben, so würden wir aus dem Titel: „Die Architektur des Mittelalters in Italien“ auf ein Compendium der Baugeschichte schließen und gewiß in unserer Erwartung nicht getäuscht werden. Denn wir lieben namentlich in der Kunstgeschichte zusammenfassende Arbeiten und zielen auf die größte Vollständigkeit der Darstellung. In Italien sind solche in die Form des Lehrbuches und Handbuches gepreßte Werke nicht beliebt; am wenigsten würde sich Boito in dieser Form zurecht gefunden haben, in dessen Natur der geistreiche Zug, die Freude an der feinen Ciselirung und vollendeten Glätte des Ausdruckes vorwiegt. Erinnern doch manche Teile seines Buches an pikante Causerien französischer Schriftsteller und wird ihm zuweilen der regelmäßige Schritt des Erzählers, wie leicht und fast schwebend er auch auftritt, auf die Dauer langweilig, so daß er ihn mit dem bewegteren, hin und her hüpfenden Gange des Dialoges vertauscht. Manche treffende Anspielung, viele humoristische Wendungen und witzige Bemerkungen hätte Boito unterdrücken müssen, wenn er den doctrinären Ton einer zusammenfassenden Schilderung angeschlagen hätte. Was er uns bietet, sind einzelne Aufsätze, zu verschiedenen Zeiten entstanden, ohne Zusammenhang unter einander, und zu dem gemeinsamen, sie verbindenden Titel nur soweit berechtigt, als sie in der That eine Reihe der hervorragendsten Denkmäler italienischer Baukunst im Mittelalter zum Ausgangspunkte nehmen. Doch hüten wir uns diese Aufsätze deshalb zu unterschätzen! Sie sind zierlich geformt, aber aus durchaus solidem Materiale gearbeitet und bieten dem Leser eben so viel Genuß wie Belehrung, vorausgesetzt, daß er sich die Zeit gönnt, dem behaglich plaudernden Führer zu folgen und nicht in einem Buche ausschließlich die brutalen Thatsachen schätzt. Den Preis formeller Vollendung möchten wir von allen fünf Abhandlungen der ersten zusprechen, welche von der Kirche S. Abondio in Como handelt. Der Gegenstand derselben ist gerade nicht von welterschütterndem Gewichte. Die Tradition schreibt die Kirche dem fünften Jahrhunderte zu. Das ist, wie dem Architekten Boito der kunstgeübte Blick zeigt, eine Unmöglichkeit. Sind nicht aber Reste und Spuren des älteren Baues noch vorhanden? An der Hand eines kundigen Führers, des prächtig gezeichneten Don Serafino Balestra, welchen die Begeisterung für die alten Steine nach und nach zu einem verständigen und, was noch mehr sagen will, zu einem opferfreudigen Antiquar gemacht, der nur für S. Abondio lebt, jeden Winkel durchforscht hat und jedes Mauerstück beklopft, prüft Boito die Kirche und findet nicht allein die richtige Bauzeit der jetzigen Kirche, sondern entdeckt auch einen Meter unter dem Boden derselben in der Erde vergraben die Umfassungsmauern des altchristlichen Werkes und außerdem noch mannigfache in der jüngeren Kirche eingemauerte Bauglieder derselben. Die Spuren einer stattlichen dreischiffigen und zweistöckigen Vorhalle, welche erst in der Renaissanceperiode eingerissen wurde, geben ihm Anlaß, auch diesen Kirchenteil baugeschichtlich zu bestimmen und sich über den Gebrauch der geräumigen Vorhallen in Cluniacenser Kirchen — denn S. Abondio wurde im 9. Jahrhunderte den Cluniacensern überwiesen — in einem längeren Excurse zu ergehen. Das alles wird in so liebenswürdiger, niemals ermüdender Weise vorgetragen, so klar und einfach dargelegt, daß man sofort sieht, der Verfasser schöpfe aus dem vollen und beherrsche seinen Stoff unbedingt. Meisterhaft ist am Schlusse der Abhandlung die Schilderung der „archeologia sperimentale“, welcher Boito und sein Führer, der wackere Don Serafino, huldigen. Geradezu mit poetischem Feuer beschreibt er ihr Wirken und Vorgehen. „Non vola, cammina; non predica, ragiona; cerca la verità coi mezzi più sicuri; fa la prova e controprova; non ha l' ambizione di sapere

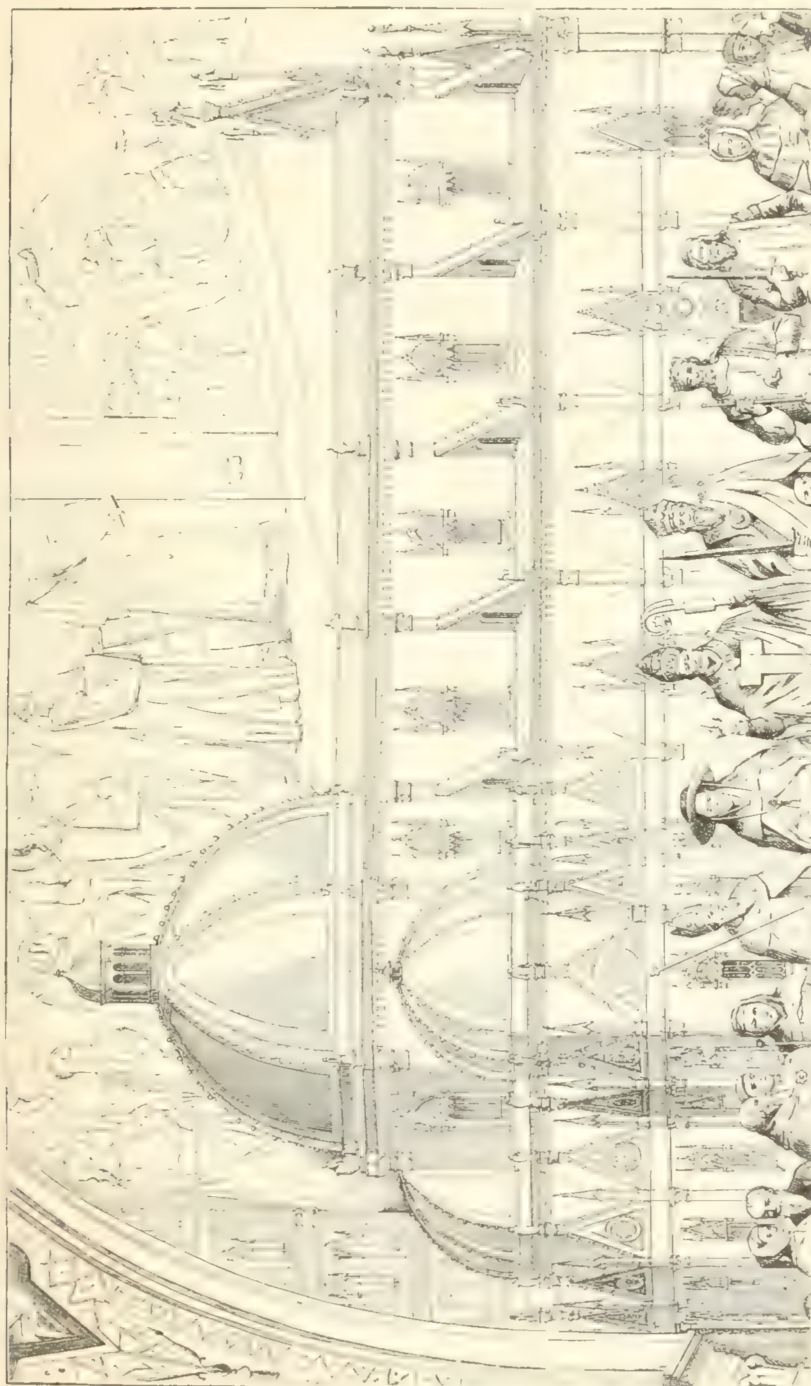
molto, ma la coscienza di sapere bene; se sbaglia, si ravvede, confessando a viso aperto lo sbaglio e stendendo la mano al correttore; odia il curvo viale della rettorica, ed ama la scorciatoia della semplicità“.



Grundriß des Doms von Florenz.

Die zweite Abhandlung führt uns nach Zicilien, in die Normannenzeit. Sie ist vorzugsweise gegen den Herausgeber des Prachtwerkes über den Dom von Monreale, gegen G. B. Gravina gerichtet. Es scheint, daß dem Geschwätze Gravinas von dem gewaltigen Alter der

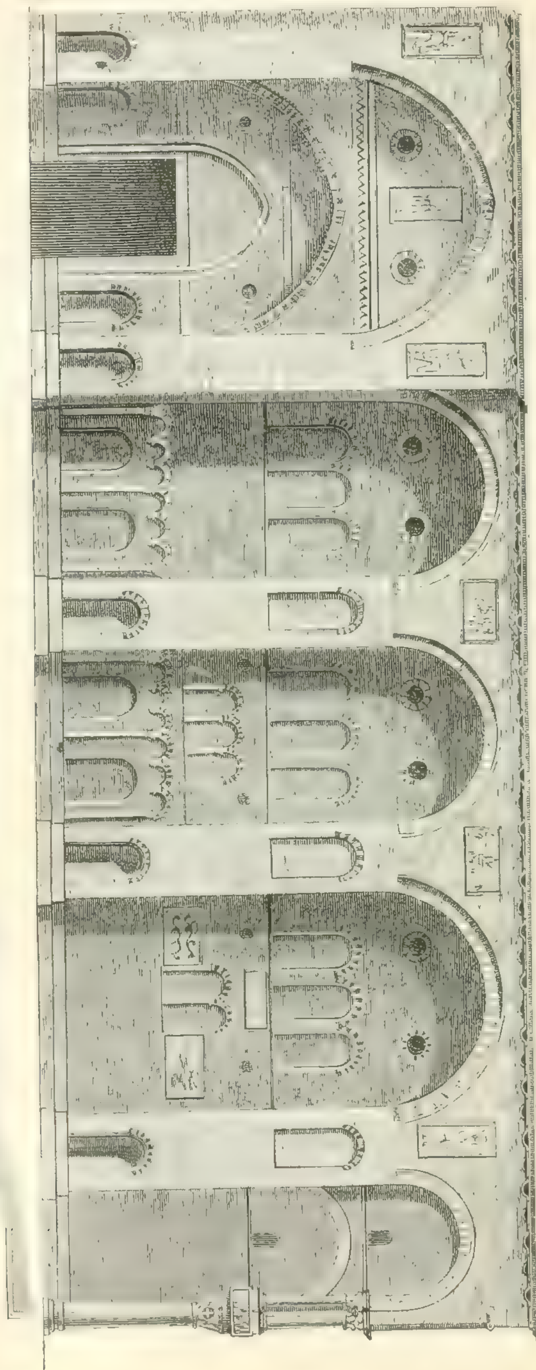
Palermitaner Kirche — er versetzt sie in das 6. Jahrhundert — in Italien noch einiges Gewicht beigelegt wird, sonst würde sich Boito nicht so sehr ereifern. In der deutschen Literatur hat meines Wissens niemand von Gravina's Hypothesen und seltsamen Konstruktionen Kenntnis



Ansicht des Doms von Florenz in den Fresken der Spanischen Kapelle.

genommen oder wohl gar zu denselben sich bekannt. Und auch die Ableitung des gotischen Stiles von den sicilianischen Bauten dürfte gegenwärtig nicht einen einzigen Anhänger mehr zählen. Dadurch wird für uns der Eindruck des Aufsatzes Boito's abgeschwächt. Er kämpft gegen einen Feind, den wir nicht kennen, nicht sehen. Willig werden wir aber Boito das Lob

spenden, daß er seine Sache tapfer verteidigt, und darin werden wir ihm zustimmen, daß die Architektur Siciliens im 12. Jahrhunderte, der bunten Mannigfaltigkeit ihrer Elemente zum Trotz, ein einheitliches, originelles Gepräge besitzt und als Ausdruck einer nationalen Phantasie gelten darf. Einzelne Züge derselben, z. B. die Vorliebe für Marmorincrustation, haben sich bis in die Barockzeit hinein ererbt.

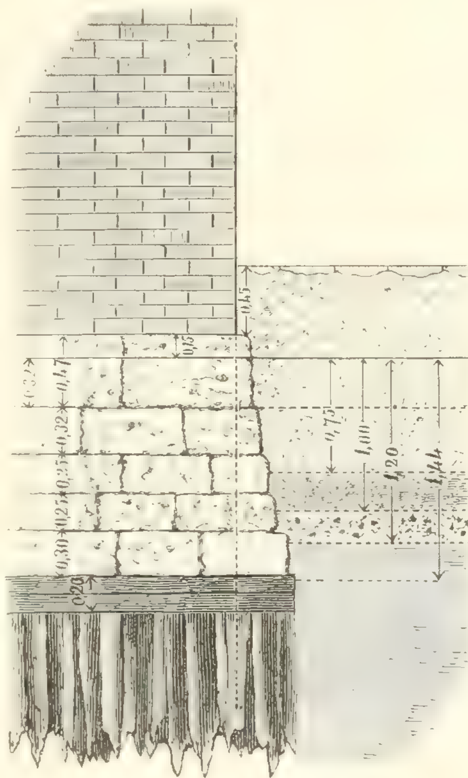


S. Marco zu Venedig. System der Nordseite.

Bei der Betrachtung der mosaicirten Säulen im Klosterhofe von Monreale, des Wandschmuckes der Palatina fiel auch Boito, wie jedem Reisenden, der unmittelbar von Rom nach Palermo wandert, die vollkommene Gleichheit der hier herrschenden Dekorationsweise mit der Cosmatenarbeit auf. Er fragte: Haben die Cosmaten, welche in S. Lorenzo, in S. Paolo, im Lateran thätig waren, etwa den Palermitanern ihre Kunst abgelauscht? Auf diese Ähnlichkeit oder besser gesagt, auf die vollkommene Gleichheit ornamentaler Motive in palermitaner und römischen Bauten kommt Boito noch einmal in der dritten Abhandlung zurück, welche den Cosmaten gewidmet ist. Eine Lösung der Frage hat er nicht gefunden. Begreiflicher Weise. Wir besitzen zwar einige Kunde über die Cosmaten, und Boito hat dieselbe bis auf einzelne Irrtümer im Stammbaume vortrefflich zusammengestellt und geordnet; wir sind aber über die unteritalienischen Meister fast gar nicht unterrichtet, daher auch nicht im Stande zu entscheiden, ob Rom, ob Unteritalien den Anspruch auf Priorität erheben darf. Die Arbeiten im Cosmatenstile, welche sich in Palermo erhalten haben, sind älter als die römischen Werke. Aber der früheste Künstler, von dessen Thätigkeit auf unteritalischem Boden wir wissen, führt den Namen Petrus Oderisius magister Roma-

nus. Er arbeitete 1101 in Mileto (Calabrien) am Grabe des Grafen Roger. Schade, daß die genaue Bauzeit der sogenannten Casa di Pilato oder di Rienzi in Rom nicht bekannt ist. Wir hätten gern ein paar der pomphaften Verse, welche an dem Architrave angebracht sind, in Kauf gegeben, gegen eine klare Jahreszahl. Sicher ist, daß dieser Bau vor der Cosmatenzeit entstanden ist, ehe man die antiken Marmorstücke zu dekorativen Zwecken zu verarbeiten gelernt hatte und als der antike Formensinn noch schlummerte. Denn daß die Cosmaten dem Einflusse der Antike bereits zugänglich waren, unterliegt keinem Zweifel und wird auch von Boito gebührend anerkannt.

Die beiden letzten Aufsätze Boito's, welche vom florentiner Dome und der Markuskirche in Venedig handeln, werden nicht verfehlen, auch in weiteren Kreisen Aufmerksamkeit zu erregen, da sie den hergebrachten, scheinbar felsenfest begründeten historischen Anschauungen in grausamer Weise zu Leibe gehen. Daß die Baugeschichte des Florentiner Domes, wie sie seit Vasari's Zeiten gewöhnlich erzählt wurde, in den letzten Jahrzehnten in Italien selbst auf mannigfachen Widerspruch gestoßen war, wußten wir wohl im Allgemeinen; wie aber der Widerspruch motivirt wurde, darüber fehlte uns bei der schweren Zugänglichkeit der italienischen Lokalliteratur nähere Kunde. Schnaase (VII, 156) gibt nur in einer Anmerkung Notiz von der Behauptung Försters, daß Arnolfo's Anordnung der Pfeiler im Mittelschiffe 1357 abgeändert wurde, und erwähnt, daß Förster sich auf interessante Briefe über den Dom in der „Nazione" 1865 berufe. Milanesi in seiner neuesten Vasari-Ausgabe (I, 287) begnügt sich gleichfalls in einer flüchtigen, nicht einmal ganz richtigen Anmerkung auf „moderne Kritiker" hinzuweisen, welche aus den Urkunden und aus dem Studium des Bauwerkes das Resultat gewonnen hätten, von Arnolfo's Anlage sei nur die Breite der Kirche nach dem Wiederbeginne der Bauthätigkeit 1357 beibehalten, dagegen das Schiff um zwei Arkaden verlängert, die Mauern des Mittelschiffes erhöht und die äußere Dekoration teilweise abgeändert worden. In Boito's Buche liegen nun die Akten gesammelt und spruchreif vor. „Was ist von Arnolfo's Werk auf uns gekommen, was war von demselben noch 1357, als der Bau wieder in Angriff genommen wurde, übrig? Einige Meter Fundamente unter der Seitenmauer der Schiffe und unter der Façadenmauer, einige Meter von diesen Mauern, weiter nichts. Die Schiffe, die Tribünen, wenn es solche gab, alles mit einem Worte wurde zerstört und dann nach anderen Plänen, in einem anderen Stile, auf einem anderen Fundamente, nach einem anderen Maßstabe wieder aufgebaut". So faßt Boito das Ergebnis seiner Untersuchungen zusammen, nach welchen der Dom als ein Werk aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, als eine Schöpfung des bisher fast ganz unbekannten Francesco Talenti sich herausstellt.


Unterbau des Markusdoms.

Zum Ausgangspunkte nimmt Boito das Protokoll der Bauberatung vom 19. Juni 1357, welches die Maße des bis dahin bestehenden Baues und die neu vorgeschlagenen und von dem „chapomaestro Franciescho Talenti" genehmigten Maße und Verhältnisse enthält. Die Unterschiede zwischen denselben bilden die feste Basis für die Feststellung der Baugeschichte. Die Breite des Domes in den vorderen Teilen ist dieselbe geblieben — 66⅔ floren-

tiner Ellen; der Durchmesser des Kuppelraumes beträgt 72 Ellen, in dem Werke Arnolfo's nur 62; die Gesamtlänge der Kirche 214 Ellen, nach dem ursprünglichen Plane 164, also 50 Ellen weniger. Der Abstand von Pfeiler zu Pfeiler in der Längenrichtung wurde nach dem neuen Plane 1357 auf 33 Ellen bestimmt. Wie viel dieselbe in dem älteren Werke Arnolfo's betrug, wird in dem Protokolle nicht angegeben. Hier hilft aber die Abbildung des Florentiner Domes in der Cappella degli Spagnuoli, in welcher Boito gewiß mit gutem Grunde die treue Wiedergabe des Arnolfobaues vermutet. Sie zeigt vier Gewölbejoche und wenn man damit die bekannten Längenmaße vergleicht, von der Gesamtlänge (164 Ellen) die Tiefe des Kuppelraumes und der Kapellen (c. 68 Ellen) abzieht, so bleiben 96 Ellen übrig und diese, auf die vier Travéen verteilt, geben 24 Ellen als Pfeilerdistanz. Es ist demnach das charakteristische Merkmal des Domes, welches den Eindruck am meisten bestimmt, es sind die weiteren Joche nicht eine Schöpfung Arnolfo's, sondern erst Francesco Talenti's. Aus dem Gemälde in der Cappella degli Spagnuoli schließt Boito ferner, daß die äußere Dekoration des Domes nicht von Arnolfo herrühre. Er nimmt für dieselbe Giotto's Autorschaft in Anspruch, welcher an der Konstruktion Arnolfo's nicht rüttelte, nur daß er zwischen die Strebepfeiler, welche den innern Pfeilern entsprechen, zur Hebung und Verstärkung der Mauern noch einen anderen einschob, welcher die Scheitellinie des projektirten Gewölbes trifft. Der Ruhm Giotto's war auch Ursache, daß man nach 1357, obschon die innere Konstruktion gründlich geändert, die Joche namhaft erweitert wurden, die äußere Dekoration, soweit sie fertig war, beibehielt, wodurch sich die Verschiedenheit der äußeren Dekoration in den vorderen (älteren) und hinteren (jüngeren) Teilen des Domes und die Incongruenz der ersteren mit der inneren seit 1357 angenommenen Konstruktion vollkommen erklärt. Die überaus feine und präcise Beweisführung für alle diese Thatsachen und Behauptungen muß natürlich in Boito's Buche selbst nachgelesen werden. Die Resultate, glaube ich, stehen fest und bilden für die Wissenschaft einen sicheren Gewinn.

Ähnlich wie mit dem Florentiner Dome verhält es sich mit der Markuskirche in Venedig. Auch hier haben wir es nicht mehr mit der ursprünglichen Anlage zu thun, auch hier müssen wir die gegenwärtige Form des Werkes später als es bisher geschehen, ansetzen. Boito stützt sich auf die kleine Abhandlung, welche P. Selvatico zur Feier der Hochzeit der Contessa Citta della-Vigodarzere (nozze Valmarana Citadella-Vigodarzere) im Juni 1879 geschrieben hat. Natürlich kam Selvatico's Schrift nicht in weitere Kreise und würde unbekannt bleiben, wenn nicht Boito die Aufmerksamkeit auf sie gelenkt hätte. Bei Gelegenheit der umfassenden Restauration, welcher die Markuskirche seit Jahrzehnten unterworfen wird, wurde die Marmorverkleidung an der Nord- wie an der Südseite abgelöst und die darunter befindliche Mauerfläche blosgelegt. Gegen alle Erwartung entdeckte man aber keine rohe, für die Aufnahme der Marmorbekleidung präparirte Mauer, sondern eine vollkommen durchgeführte Außenarchitektur. San Marco war ein mächtiger Ziegelbau, zeigte außen gewaltige, mit Nischen geschmückte, durch Bogen verbundene Pfeiler. Die Zwischenwände zwischen den Pfeilern waren mit Blendarkaden, die zum Teil von dünnen Säulen ausgingen, und mit Flachnischen dekorirt und besaßen kleine Rundfenster. Die Kirche entsprach in ihrem Aussehen durchaus den Werken der frühromanischen Architektur Oberitaliens. Merkwürdig ist an der Nordseite die Verwendung der Spitzbogen an der am weitesten gespannten Arkade. Aus welcher Zeit stammt dieser Ziegelbau? An die erste Bauperiode im 10. Jahrhundert kann man nicht füglich denken. Da eine größere Bauthätigkeit unter den Dogen Contarini und Selva im 11. Jahrhundert von den Chronisten berichtet wird und diese sich unmöglich auf die Marmorverkleidung beziehen kann, so muß wohl dieser Periode die Errichtung des Ziegelbaues zugeschrieben werden. Der Meinung, daß die Marmorverkleidung bereits im 11. Jahrhundert unter der Herrschaft Domenico Selva's begonnen wurde, stellt Selvatico zwei gewichtige Gründe entgegen. Die Façade steht einen Meter höher über der Linie, auf welcher die Ziegelarchitektur begann. Wie viel Zeit mußte verstreichen, ehe sich der Boden einen Meter über das ursprüngliche Niveau erhob! Weiter aber wurde das Material für den Marmorschmuck, die zahllosen Säulen, Platten u. s. w. erst durch die Siegeszüge der Venezianer gewonnen. Dieselben beginnen mit der Eroberung von Tyrus 1125

und erreichen ihren Höhepunkt, als der neunzigjährige Doge Dandolo 1205 in Constantinopel triumphirend einzog. Diesem Zeitalter gehört die Umwandlung der Markuskirche in die wunderbar üppig reiche Gestalt an, welche noch heutzutage unser Auge blendet. Drei Perioden lassen sich demnach in der Baugeschichte der Markuskirche feststellen: die erste, als zur Zeit des Pietro Orseolo, nach Selvatico's und Boito's Ansicht, eine Basilika zur Ehre des h. Markus errichtet wurde, die zweite, als im 11. Jahrhundert ein mächtiger Ziegelbau in der Form des griechischen Kreuzes sich erhob, und die dritte, als im dreizehnten und den folgenden Jahrhunderten die Markuskirche ihr Marmorkleid empfing. Diese Angabe des Inhaltes möge genügen, um den Reichtum, den Boito's mit 32 trefflich gezeichneten und instruktiven Holzschnitten geschmücktes Buch in sich birgt, anzudeuten. Es ist dem Forscher in der italienischen Kunstgeschichte unentbehrlich und wird hoffentlich auch bei uns die gebührende Beachtung und den verdienten Beifall finden.*)

A. Springer.

II.

Archäologische Untersuchungen auf Samothrake. Ausgeführt im Auftrage des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht mit Unterstützung Sr. Majestät Korvette „Zrinyi", Kommandant Lang, von Alexander Conze, Alois Hauser, George Niemann. Mit LXXII Tafeln und 36 Holzschnitten. Wien, Druck und Verlag von Karl Gerolds Sohn. 1875. Text 92 Seiten.

Neue Archäologische Untersuchungen auf Samothrake. Ausgeführt im Auftrage des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht, mit Unterstützung Sr. Majestät Korvette „Frundsberg", Kommandant Kropp, von Alexander Conze, Alois Hauser, Otto Benndorf. Mit LXXVI Tafeln und 43 Illustrationen im Texte. Wien, Druck und Verlag von Karl Gerolds Sohn. 1880. Text 124 Seiten.

Unser materiell gescholtenes Zeitalter hat im letzten Jahrzehnt auf dem Gebiete der Altertumsforschung einen Unternehmungsgeist entwickelt, der um so merkwürdiger ist, als derselbe weder getragen wird von aktiver Begeisterung für die klassische Kunst noch auch im Einklange steht mit der Tendenz der Zeit, die humanistischen Studien zu beschränken. Neben den berühmten Untersuchungen Schliemanns in Troja und Mykenä, der glänzenden Erwerbung der pergamenischen Marmorwerke für Berlin und dem idealen Unternehmen der Aufdeckung des Olympischen Festplatzes, welche die deutsche Reichsregierung unter Verzicht auf jedes Anrecht an der materiellen Ausbeute ins Werk gesetzt, verdienen auch die Untersuchungen auf der entlegenen Insel Samothrake einige Beachtung.

Erst in neuester Zeit ist Österreich eingetreten in die Reihe der Staaten, welche aus öffentlichen Mitteln archäologische Untersuchungen auf fremden Boden unterstützen. Der Initiative Sr. Excellenz des früheren Ministers für Kultus und Unterricht, Dr. Stremayr, ist es zu danken, daß in den Jahren 1873 und 1875 Expeditionen ausgerüstet wurden, welche die Erforschung der uralten Kultusstätte auf der Insel Samothrake zum Ziele hatten. Die Anregung dazu gab Alexander Conze, welcher im Jahre 1858 die einsame Insel besucht und mit glücklichem Blick in der überwachsenen Trümmerstätte einen für die Altertumswissenschaft gewinnverheißenden Ort erkannt hatte. Fünfzehn Jahre trug er sich mit dem Wunsche einer Untersuchung, welche dem Privatmanne unmöglich war, bis ihn kaiserliche Mittel in den Stand setzten, eine Aufgabe durchzuführen, welche ihm als eine Art persönlicher Pflicht erschien.

Inzwischen war die Insel zweimal von Forschern betreten worden. Im Jahre 1863 hatte der französische Konsul in Janina, Champoiseau, interessante Funde auf Samothrake gemacht, welche weitere Untersuchungen im Jahre 1866 veranlaßten. Die Franzosen Gustave Deville und Ernest Coquart besuchten im Auftrage ihrer Regierung die Insel. In einem vorläufigen Berichte über die Ergebnisse ihrer Ausgrabungen bezeichneten die genannten Ge-

*) Dem Vernehmen nach wird eine deutsche Übersetzung bei H. Costenoble in Jena erscheinen. Einige Holzschnitte aus der Original-Ausgabe sind wir durch die Freundlichkeit des Verlegers in Stand gesetzt, der obigen Besprechung beizufügen. Anm. d. Red.

lehrten die archäologische Erforschung der Insel als abgeschlossen; es hatte jedoch der französischen Expedition an Zeit und Mitteln zu einer gründlichen Durchsuchung des Terrains gefehlt; eine Krankheit Deville's zwang die Herren zu baldiger Heimkehr und der Tod desselben verhinderte die Publikation der gewonnenen Ergebnisse. So erschien denn eine nochmalige Untersuchung nicht aussichtslos, und der Erfolg der österreichischen Expeditionen hat diese Ansicht bestätigt. In zwei Bänden mit etwa 150 Tafeln liegen jetzt die Resultate der Untersuchung vor, welche in den Jahren 1873 und 1875 unter Conze's Leitung durchgeführt wurde. Diese Ergebnisse dürfen nicht beurteilt werden vom Standpunkte des Antikensammlers; es hat sich nicht darum gehandelt, Kunstschätze zu finden; nur eine kleine Zahl von Architekturfragmenten und einige Skulpturen von mittelmäßiger Arbeit wurden nach Wien gebracht; sie sind gleichsam als Stilproben zu betrachten und kaum geeignet, in einem Kunstkabinet Figur zu machen. Es ist vor Allem wissenschaftliches Material, welches auf Samothrake gesammelt wurde, interessante Beiträge zur Kulturgeschichte des Altertums. Die Funde auf Samothrake erweitern unsere Anschauungen über eine Kunstperiode, deren Überlieferungen bisher durch äußerst wenige Monumente bestätigt und illustrirt wurden, und geben mit einiger Selbständigkeit das Bild einer einst hochberühmten und geheimnisvollen Kultusstätte.

Einsam und äußerst selten von Reisenden besucht liegt heute die felsige Insel da, welche auch im Altertum keine andere Bedeutung hatte als die, der Schauplatz eines Mysterienkultus zu sein, der einige Jahrhunderte hindurch zu den beliebtesten Götterdiensten der hellenisch-römischen Welt gehörte. Der Fremde, welcher die Insel betritt, bekommt den Eindruck, als sei sie unbewohnt; die Insel ist ohne Hafen, nirgends kann sich ein Schiff sicher vor Anker halten; eine starke Strömung, welche von den Dardanellen her zwischen Imbros und Samothrake hindurchgeht, erschwert den Verkehr mit kleinen Schiffen, und im Winter machen Nordstürme das umliegende Meer gefürchtet; die Einwohnerschaft hat sich seit Jahrhunderten in ein Dorf zurückgezogen, welches vom Meere aus nicht sichtbar, hoch oben in einem Bergkessel versteckt liegt. Den an der Nordseite Landenden empfängt ein steiniger, melancholischer Strand, zwanzig Schritte vom Ufer steht dichter Platanenwald in sumpfiger Niederung, dahinter auf steilem Felsen ragen ein Paar verfallene Türme.

Im Altertum lag eine Stadt an der Nordküste; jene sumpfige Stelle war vielleicht ein künstlicher Hafen. Die Stadt lag dort an steilem Abhange; schroffe, klippenartige Felsen bildeten die Grenze und Schutzwehr derselben gegen Osten, während im Südwesten eine gewaltige Mauer aus unbehauenen Blöcken noch heute sich am Abhange hinunterzieht. Die Mauer scheint das Einzige zu sein, was noch von der Stadt existirt; der ganze Abhang ist öder buschbewachsener Boden; aber die Mauer ist in der That ein höchst interessantes Denkmal; sie war schon ein Stück Altertum, als man die Tempel baute, von denen später die Rede sein wird. Es ist sogenanntes cyklopisches Mauerwerk von 6 Fuß Dicke, das in der Länge von mehr als einer englischen Meile auf dem steil ansteigenden Terrain aufgebaut ist, an wenigen Stellen ganz zerstört, aber vielleicht nirgends in der ursprünglichen Höhe erhalten. Ganz oben am Abhang, wo die Mauer mehr eine Vervollständigung der natürlichen Felsenschutzwehr bildet als ein selbständiges Werk, befindet sich eine schmale Ausfallspforte, weiter unten bemerkt man zwei größere Thore.

Außerhalb des Stadtbezirkes lagen die Heiligtümer der Insel; es finden sich daselbst, etwa 15 Minuten vom Strande entfernt, mehrere Trümmerfelder; das Terrain ist von zwei Wildbächen durchschnitten; herabgeschwemmtes Erdreich und eine üppige Vegetation hatten im Laufe der Jahrhunderte die Reste der zahlreichen Monumente fast vollständig überdeckt und nur an den höher gelegenen Stellen sichtbar gelassen; mit Ausnahme von Fundamenten ist dort kein Stein auf dem andern geblieben; Seeräuber mögen die Zerstörung begonnen haben, Erdbeben haben sie vollendet. Von dem Marmormaterial ist manches in die umliegenden Kalköfen gewandert, manches ist benutzt beim Aufbau der elenden Hütten des Dorfes und zweier Kastelle, welche man im Mittelalter errichtet, längst wieder Ruinen sind.

Als Anfang Mai 1873 die Mitglieder der österreichischen Expedition auf Samothrake ankamen, konnte der Anblick der Trümmerfelder nur bescheidene Hoffnungen erwecken. Da

fand sich zunächst das auf dem beistehenden Plan mit A bezeichnete Plateau in der Länge von fast 200 m. und in der Breite von 50 m. übersäet mit Quadern und formlosen verwitterten Blöcken von grobem Kalkstein; gegenüber in fast gleicher Höhe bei B die Reste einer Substruktion mit einem gewölbten Gange so hoch verschüttet, daß nur ein Hineinkriechen möglich war. In der Einsenkung zwischen beiden Punkten lagen bei B fast im Niveau des östlichen Bachbettes einige Marmorsteine und bei C erblickte man ein kreisförmiges Fundament, überdeckt von einem Haufen zum Teil sehr großer Werkstücke, ebenfalls Marmor; überall starke Vegetation, Dornengestrüpp, Eichen, Platanen und Ölbäume. Nur das Objekt C zeigte noch deutliche Spuren der Thätigkeit der oben genannten Franzosen, welche sieben Jahre früher die Trümmerfelder durchsucht hatten. Das Plateau A mit den Kalksteinquadern



Das Untersuchungsterrain auf Samothrake.

erschien den Mitgliedern der österreichischen Expedition als das wichtigste Objekt. wie alle früheren Reisenden, vermuteten auch sie daselbst die Stelle eines Hauptheiligtums. Die dominirende Lage schien darauf hinzuweisen, auch ließ die Verwendung einheimischen relativ schlechten Materiales eine frühere Erbauungszeit vermuten als die der benachbarten Marmorbauten. Trotzdem wurde nach einer vorläufigen Untersuchung die Inangriffnahme dieses Platzes aufgegeben; erstens schien das Objekt zu groß und der starken Vegetation wegen eine gründliche Untersuchung zu schwierig für die zu Gebote stehenden Mittel und die danach zu bemessende Zeit, und zweitens waren diese Steine gesichert vor dem Verschwinden in den Kalköfen. Man nahm mit etwa 20 im Dorfe geworbener Arbeiter, deren Zahl sich allmälig vermehrte, gleichzeitig die Objekte B und C in Angriff und es wurde deren gründliche Untersuchung binnen sechs Wochen beendet. Im Jahre 1875 wurden die Arbeiten fortgeführt; die zweite Expedition war mit größeren Mitteln ausgerüstet, der Trümmerplatz A wurde untersucht und auch an den Punkten C und D mit glücklichem Erfolge gegraben.

Wir wollen versuchen, in kurzem eine Übersicht des Erforschten anzudeuten; die bei-

gefügte Generalansicht der Gebäude inmitten der Landschaft, welche den Blick gegen Südosten öffnet, mag uns dabei unterstützen.

Inmitten der ganzen Gebäudegruppe (im Plane F) lag das älteste Heiligtum Samothrake's, ein Tempel von kleinen Dimensionen, zuerst in altertümlich dorischen Formen von einheimischem Stein erbaut, später durch einen Marmorbau ersetzt. Es ist das durch etliche Bruchstücke beider Bauperioden bewiesen. Dem ersten Bau gehören interessante bemalte Geisonteile an; die Mutulen sind mit Löchern versehen zur Aufnahme metallener oder steinerner Tropfen, wie solches neuerdings wieder durch mehrfache Funde in Olympia als etwas nicht Ungewöhnliches nachgewiesen ist. Aus der späteren Bauperiode stammen die gefundenen ionischen Gebälkglieder; den Fries schmückten Reihen tanzender Gestalten; einige der zugehörigen Reliefplatten, welche einst in die mittelalterlichen Bauten der Insel vermauert waren, werden seit Langem im Louvre aufbewahrt; der Cellamauer dieses Tempels gehören vielleicht auch die zahlreichen Quader an, auf deren äußerer Fläche die Namensverzeichnisse fremder Gesandten eingegraben sind, welche zu den Festen nach Samothrake herüberkamen. Als das Stammheiligtum der Mysterienstätte hatte dieser Tempel das nächste Anrecht auf öffentliche Urkunden dieser Art. Die wichtigste Entdeckung an dieser Baustelle waren zwei Opfergruben mit steinerner Randeinfassung, eine ältere später außer Gebrauch gesetzte, die zweite dem Umbau angehörend. Solche Opfergruben waren bei chtonischen Opfern üblich. Es wurden über denselben die Opfertiere geschlachtet, deren Blut die Erde trinken mußte. Das Vorkommen solcher Opfergruben beweist, daß der Tempel, welcher einst über denselben gestanden, dem Dienste unterirdischer Gottheiten geweiht war. Es sind die geheimnisvollen Kabiren, die „großen Götter“, deren Heiligtum an dieser Stelle entdeckt wurde.

Dicht an diesen Haupttempel gedrängt stand (im Plane bei B) ein anderer, welchen fast vollständig zu rekonstruiren, die zahlreichen Fragmente des Aufbaues und der zum Teil vorhandene Marmorfußboden ermöglichen.

Auf 36 Tafeln des ersten Bandes sind die gefundenen Teile dieses Bauwerkes in Photographien und Zeichnungen wiedergegeben; darunter sind die Torsen einiger Giebelfiguren und ein interessantes Akroterion. Der Tempel war ein sechssäuliger dorischer Prostylos von ungewöhnlicher Länge. Die Cella schließt hinten und außen mit grader Wand ab, im Inneren aber im Bogensegment. In diesem hinteren Teile erhebt sich der Fußboden 20 cm. über das allgemeine Niveau der Cella, dort findet sich auch wiederum eine Opfergrube dicht vor dem Platze, den die Standbilder der Gottheiten einnahmen.

Die Fundamente zeigen eine Längsteilung der Cella durch zwei Mauern, welche mit den Außenmauern durch Querwände verbunden sind. Man darf daraus wohl auf eine Anordnung schließen, wie sie im Tempel zu Phigalia noch erhalten ist und wie sie nachweisbar im Heraion zu Olympia bestand.

Wenige Schritte von den beschriebenen Tempeln entfernt stand ein kreisförmiges Gebäude von etwa 20 m. Durchmesser. Die Bestimmung dieses Rundbaues ist fraglich; dagegen bietet das Fragment einer Inschrift auf einem der Architravblöcke Anhaltspunkte für die Datirung des Baues. Nach dieser Inschrift ist die Stifterin des Rundbaues Arsinoe, Tochter des Ptolomaios Soter, Gemahlin des Lysimachos und spätere Gemahlin Ptolomaios II. von Ägypten. Die Erbauungszeit liegt — nach einer Kombination von Wilamowitz — innerhalb der beiden ersten Dezennien des dritten vorchristlichen Jahrhunderts. Die Inschrift weiht das Arsinoeion den „großen Göttern“. Dieser Rundbau ist nicht die einzige Stiftung, mit welcher die Familie der Ptolomaier die Insel schmückte. Auf dem höchsten Punkte des heiligen Bezirkes (bei D im Plane) stand ein Gebäude, das man wohl als ein Propylon betrachten darf, sowohl seiner Stellung nahe der Stadt als seiner wahrscheinlichen Form nach. Die Gesamtansicht zeigt dasselbe im Hintergrunde links. Der Stil ist ionisch in etwas dürren Verhältnissen, das Gebälk reich ornamentirt. Das Gebäude ist in der Publikation, dem Arsinoeion entsprechend, „Ptolomaion“ getauft, da einer fast vollständig erhaltenen Inschrift auf dem Architrav zufolge Ptolomaios II. Philadelphos das Bauwerk stiftete. Dieses Propylon steht auf hohem Unterbau, durch welchen sich ein gewölbter Gang zieht, ehemals



der Durchlaß für den Wildbach, der sich seitdem daneben ein anderes Bette gebildet hat: es ist eine Art Doppelhalle, quer geteilt durch eine starke Mauer mit Thüre.

Dem Ptolemaion gegenüber, auf der Gesamtansicht im Vordergrunde rechts (im Plane Plateau A) lag eine Halle von 100 m. Länge; das Material ist einheimischer Kalkstein, die Formen dorisch; etwa derselben Zeit angehörig wie die Ptolemaierbauten; die Gestaltung des Aufbaues läßt sich im Einzelnen nicht nachweisen. Schon die Säulenhöhe ist, ebenso wie beim neuen Marmortempel B, eine offene Frage. Die Halle war offenbar gegen Westen geschlossen, und wendete der Tempelgruppe in der Thalsenkung die offene Seite zu. Am Abhange vor der Säulenfronte finden sich Reste von Terrassenmauern und Fundirungen von Postamenten.

In der Nähe dieser Halle, an beherrschender Stelle fand Champoiseau die herrliche Nike-statue, welche seit 1863 im Louvre sich befindet und die in dem II. Bande der vorliegenden Publikation zum ersten Male reproduzirt ist. Durch die Freundlichkeit der Herausgeber und der Verlagshandlung sind wir in den Stand gesetzt, diese wie die oben erwähnte Abbildung den Lesern vorführen zu können. Spuren von kleinen Monumenten und Votiven finden sich innerhalb des Tempelbezirkes an verschiedenen Stellen, so beispielsweise in der Nähe des Propylon an dem Wege, welcher einst von oben zu den Tempeln hinabführte; so findet sich ferner ein Postament dicht neben dem Rundbau; dann bei E im Plane die Spuren eines kleinen Gebäudes. Am Ufer des Baches entlang sind stellenweise Uferschutzmauern erhalten.

Das vorliegende restaurirte Gesamtbild ist durch einige freie Zuthaten bereichert, welche, obwohl im Einzelnen nicht nachweisbar, dem Bilde größere Wahrscheinlichkeit verleihen; dahin gehört der Abschluß der Stoa, sowie das Arrangement des Vordergrundes mit der Treppe und den Anathemen; nur der kleine Bau ionischer Ordnung ist seiner Existenz nach gesichert unter anderem durch Epistylbalken mit dem Reste einer Inschrift, die ihn als Weihebau einer Milesierin bezeichnet.

Das Arrangement der Gebäude, dicht gedrängt in gebirgiger Landschaft, zeigt eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Charakter mancher pompejanischer Landschaften: Kompositionen, welche, wie Helbig dargelegt hat, vorwiegend als Nachklänge malerischer Erfindungen der Diadochenzeit anzusehen sind.

Die Ausgrabungen haben für die Vergegenwärtigung der äußeren Gestalt, welche die samothrakische Kultusstätte zunächst im 5. Jahrhundert besaß, einige Züge geliefert. Das Kabirenheiligtum war damals ein bescheidenes, bunt bemaltes, kleines Gebäude dorischen Stils, das später durch einen Marmorbau ersetzt wurde.

Alles übrige noch Vorhandene aber entstand in der Diadochenzeit, in welcher die Blüte des samothrakischen Geheimkultus zu voller Entfaltung gelangte. Damals hat — wir citiren aus dem Texte des II. Bandes — „die in dem Schmucke bedeutender Anlagen und glänzender Anatheme gipfelnde Munifizenz wohlwollender Könige dem Kultusorte recht eigentlich jenen entscheidenden Charakter aufgeprägt, der uns in Verbindung mit den Reizen der Landschaft von den religiösen Lebensbedürfnissen und Idealen der hellenistischen Zeit ein so anziehendes stimmungsvolles Bild giebt". Es bedurfte aber nicht blos königlicher Stifter, sondern auch fremder Künstler, um die Intentionen der ersteren auszuführen. Wenn das schon im Allgemeinen wahrscheinlich wird durch die Thatsache, daß die abgelegene Felseninsel nie eine andere Bedeutung hatte als die eines Kultusortes mit die Insel heiligendem Asylrechte, also keinesfalls an eine einheimische Pflege monumentaler Kunst zu denken ist; so wird dasselbe bestätigt in einem besonderen Falle, der durch die ineinandergreifenden Kombinationen Boeckhs und Conze's fast mit Gewißheit nachgewiesen ist. Durch besondere Gesandtschaft erbaten sich die Samothraker von den Kyzikenern den Architekten Asklepiades zur Ausführung des Rundbaues der Arsinoe. Höchst wahrscheinlich wäre es also dieser Baumeister, welcher der Architektur in Samothrake den Stempel aufdrückte. Es ist freilich nicht mit Bestimmtheit zu schließen, welches der Bauwerke — Arsinoeion, dorischer Tempel, Ptolomaion — zuerst entstand; die Formen sind auffallend gleich. Manche der einander entsprechenden Teile sind nahezu identisch. Wenn nun auch der Charakter der Architekturformen im ganzen der

hellenistischen Zeit überhaupt eigentümlich ist, so läßt sich auf Samothrake doch ein lokaler Grundzug in der Zeichnung und Erfindung besonders der Ornamentformen erkennen, der wohl auf den Einfluß eines Architekten zurückzuführen ist.

Fürstliche Stiftung ist auch jene Nike, welche unter den samothrakischen Altertümern eine hervorragende Stellung einnimmt. Höchst wahrscheinlich verherrlicht dieses Anathem, wie Benndorf in gründlicher Auseinandersetzung nachweist, den Seesieg, welchen Demetrios Poliorketes im Frühjahre 306 bei Kypros über Ptolomaios I. davontrug. Da bereits im folgenden Jahre der Stern des Städtebezwingers zu sinken begann, liegt die Vermutung nahe, daß die Nike sofort nach dem Siege gestiftet worden sei; doch zieht Benndorf eine etwas spätere Datirung vor, nämlich die ersten Jahre des 3. Jahrhunderts, als Demetrios noch immer als eine Art Seekönig das nördliche Meer und die Inseln beherrschte. Die Votivstatue stellt, wie der Stich Michaleks zeigt, Nike in lebhafter Bewegung vorschreitend dar: das zum Teil noch gefundene Postament war als Vorderteil eines Schiffes gebildet. Nike auf einer Prora erscheint auf Münzen des Demetrios in derselben schreitenden Bewegung; dort hält die rechte Hand die an den Mund gesetzte Posaune, die linke ein Tropaiongestell. Auf eben diese Bewegung der Arme deuten auch die gebrochenen Ansätze der samothrakischen Statue; dieselbe, anfangs von den Franzosen ihrem Werte nach unterschätzt, ist neuerdings als ein auch durch stilistische Eigentümlichkeiten höchst wichtiges Monument allgemein anerkannt worden.

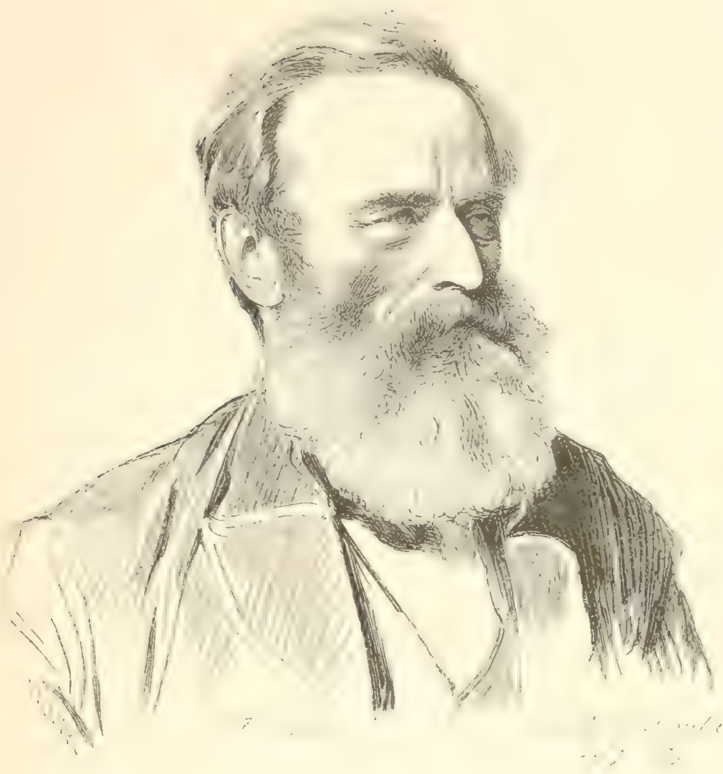
Den Erforschern Samothrakes ist vielfache Unterstützung zu Teil geworden, so auch von Seiten Zumbuschs, der mit Hingabe sich der mühevollen Arbeit widmete, die Nike zu ergänzen. — Fast unmöglich wären beide Expeditionen gewesen ohne die Beteiligung der k. k. österreichischen Marine, welche die stete Verbindung mit dem Festlande aufrecht erhielt. Auch erscheinen als Mitarbeiter an der Publikation die Seeoffiziere Riba und Becker, welche die Terrain-Aufnahmen besorgten. — Die Untersuchungen auf Samothrake können nunmehr als abgeschlossen betrachtet werden: auf der einsamen Insel gehen die monumentalen Zeugen einer glänzenden Vergangenheit unfehlbarer Zerstörung entgegen; der österreichischen Regierung aber bleibt das Verdienst, daß sie das Vorhandene in Bild und Wort der geschichtlichen Kenntnis bewahrt hat. G. N.

Notiz.

* Spanierin mit Fächer. Nach einem Gemälde von Carl Sohn jr. radirt unter Leitung von E. Forberg. Wir legen heute unsern Lesern das in dem Berichte über die Düsseldorfer Kunstausstellung kurz erwähnte Genrebild von Carl Sohn in einer Radirung aus E. Forbergs Schule vor, welche den malerischen Feinheiten ihres Vorbildes mit ihren Mitteln vollkommen gerecht geworden ist. Der Künstler, welcher am 21. Juli 1845 in Düsseldorf geboren wurde, ist der Sohn des Historienmalers Carl Sohn, der bekanntlich zu den festesten Säulen der älteren Düsseldorfer Schule gehörte. Von seinem Vater für die technische Laufbahn bestimmt, besuchte er von 1863 bis zum Kriege 1866 das Polytechnikum in Karlsruhe. Dann aber gewann die bis dahin nur mühsam unterdrückte Liebe zur Kunst die Oberhand, und es gelang ihm, im Frühjahr 1867 nach schweren Kämpfen die Zustimmung seines Vaters zu erwirken. Nach einer kurzen Probezeit, die er unter des letzteren Leitung rühmlich bestand, trat er in die Düsseldorfer Akademie ein. Da sein Vater im November 1867 starb, konnte er sich nur kurze Zeit der Führung desselben erfreuen. Bald darauf schied er, durch die Mißstände an der Akademie veranlaßt, aus derselben aus und wurde Privatschüler seines Vetters Wilhelm Sohn, bei dem er sich zunächst zum Porträtmaler ausbildete und mit welchem er auch mehrere Studienreisen nach München und den Niederlanden machte. Später vervollkommnete er seine künstlerische Ausbildung durch Reisen nach Paris, London und Italien. Erst seit kurzer Zeit hat er sich dem Genre zugewendet, aber schon zwei glückliche Erfolge erzielt, die er zumeist seiner ebenso gediegenen wie glänzenden Technik verdankt. A. R.



Nike im Louvre



Erinnerungen an Karl Friedrich Lessing.*)

Von Rudolf Redtenbacher.

it Karl Friedrich Lessing ist ein Mann von uns geschieden, den persönlich kennen gelernt zu haben für alle, welche auch nur flüchtig mit ihm in Verkehr kamen, eine wertvolle Erinnerung bleibt, ein Glück für diejenigen, die ihm nahe standen und Gelegenheit hatten, sich an dieser innerlich klaren, männlich festen, liebenswürdigen und bescheidenen, von unerschütterlichem Glauben an die ideale Bestimmung des Menschen erfüllten Natur zu erfrischen. Für seine Freunde war er der Mittelpunkt, um den sich alle Gleichgesinnten und gestimmten scharten; sein gastliches Haus bildete den Anziehungspunkt für unzählige Fremde wie Einheimische, die mit einer seltenen Liberalität dort Aufnahme fanden und in den durch Kunstschätze veredelten, mit Blumenflor reich geschmückten behaglichen Räumen geistige Anregung und eine Geselligkeit genossen, wie sie in so ausgesuchter Weise nur ein Künstler ersten Ranges bieten kann, nur ein Mann, dessen aufs große gerichteter Geist durch die reichsten Kenntnisse auf den Gebieten der Kunst, der Natur und der Geschichte unterstützt wird, der aber auch den kleinen lokalen und Tagesfragen sein Interesse zuzuwenden weiß und so einem jeden etwas zu bieten, jeden anzuziehen und zu fesseln vermag. Bildende Künstler wie

*) Dem Holzschnitte am Kopfe dieses Aufsatzes liegt eine im Verlage von Paul Bette in Berlin in Lichtdruck erschienene Handzeichnung von A. v. Werner zu Grunde. Anm. d. Red.

Männer der Wissenschaft, Dichter wie Musiker, Minister, Beamte und Militärs, Schauspieler und Schriftsteller, Kunstjünger und Polytechniker verkehrten im Hause Lessing; wer irgendwie in Karlsruhe es nur möglich machen konnte, suchte, dem dort sich versammelnden Kreise anzugehören. Und war diese Geselligkeit auch getragen durch den lebhaft frischen, vielseitigen Geist der Gattin unseres Meisters, Frau Ida, geborene Häuser, deren mannigfaltige Talente nach allen Seiten hin Anregung gaben und überall Nahrung fanden, verstand sie es auch mit wahrer Virtuosität, das Leben und ihre Umgebung schön zu gestalten, die Künste zu pflegen, die Natur zu genießen, die Lebenslust anzufachen und zu befriedigen, Geschmack und Schönheitssinn zu verbreiten, so blieb doch immer Lessing selbst der Kernpunkt alles geistigen Verkehrs in seinem Hause. Mochte ein Dichter seine neusten Werke vortragen, mochte Eduard Devrient in meisterhafter Weise Goethes oder Shakespeares Stücke lesen, mochte Geschichte oder Politik, Naturwissenschaft oder Litteratur, die Jagd und der Wald oder militärisches Leben und der Krieg, Kunst und Kostümkunde des Mittelalters oder Ereignisse aus dem Alltagsleben den Gesprächsstoff liefern, immer war Lessing mit vollem Interesse dabei, war er prägnant und klar im Urteil, verriet er große Belesenheit und seltene Kenntnisse, äußerte er originelle Einfälle und Gedanken. In großer Gesellschaft ließ er gern andere sprechen und warf nur bisweilen eine Bemerkung dazwischen; unter wenigen aber, zu Hause, im Atelier oder auf Spaziergängen in Wald und Feld, war er sehr gesprächig und erzählte gern von seinen Erlebnissen und Studienreisen, über seine frühern Freunde und Bekannten, oder er sprach mit Lebhaftigkeit über seine Lektüre.

Wir müssen auch dessen gedenken, was ihm fern lag, um das er sich nicht oder wenig kümmerte, wollen wir ihn ganz kennen lernen. Sehr wenig interessirten ihn die Alpen, „weil sie doch zu groß seien, als daß man sie malen könne", Italien und fremde Länder überhaupt. „Ich begreife nicht, warum die Leute immer so weit fort gehen, um Studien zu malen; hätte ich Zeit und Geld, so würde ich zuerst ganz Deutschland gründlich bereisen, wo noch viele interessante und unbekannte Gegenden sind", mit ähnlichen Worten motivirte Lessing noch vor kurzem diese seine beiden charakteristischen Eigenheiten. Jede gelegentliche Eisenbahnfahrt im deutschen Reiche war für ihn eine Rekognoszirungsfahrt nach unbekannten malerischen Gegenden.

Sehr wenig interessirte ihn ferner die Geschichte des Altertums, wenigstens in den spätern Jahren, „weil sie doch zu weit hinter uns liegt, als daß wir uns wirklich im Geiste in sie versetzen können", wie er noch kurz vor seinem Tode äußerte.

Ganz besonderes Interesse dagegen — und dies lief seiner eignen geistigen und künstlerischen Entwicklung parallel — hatte er für die Geschichte Deutschlands, in seiner Jugendzeit und in der Zeit der Romantik für das Mittelalter und für die Kämpfe der Kaiser mit dem Papsttum, im Mannesalter für die Zeit der Renaissance und Reformation, als sein Leben im Zenith stand für die Bauernkriege und den dreißigjährigen Krieg, im Greisenalter für die preußische Geschichte und die Freiheitskriege, für Deutschlands Einigung im neuen Kaiserreiche, die wir alle miterlebten. So geht ein geistiger Faden des historischen Interesses durch sein Leben und seine Werke. Oftmals hat er es ausgesprochen, daß er gewünscht hätte, im 17. Jahrhundert gelebt zu haben, er würde dann nach dem dreißigjährigen Kriege das verwilderte, ausgeplünderte und zerstörte Deutschland als Landschaftsmaler durchwandert haben, um Studien zu machen und Skizzen zu sammeln.

Eine heilige Scheu hatte er vor allem Gemeinen, äußerte es sich auch in welcher Form immer. Da konnte der sonst ruhige und weder zur Heftigkeit noch zum Zorn geneigte Mann in gewaltiger Leidenschaft erglühen, wenn es galt, eine gerechte Sache gegen Angriffe gemein gesinnter zu verteidigen. Auch ihm selbst durfte man nichts anhaben. „Über meine Bilder dürfen sie räsonniren, soviel sie wollen, aber wer mir persönlich etwas am Zeug flicken will, der hat's mit mir zu thun", so sprach er sich öfters aus. Er, der gerade, ehrliche, lautere Charakter, der niemals einem Menschen etwas zuleide that, der jeden in seiner Weise gelten ließ, auch wenn er seinen eignen entgegengesetzte Ziele verfolgte, er, dem jede Intrigue absolut fernlag, wurde nicht selten grundlos in der Presse angegriffen oder hinter dem Rücken von neidischen Leuten verdächtigt, die sich in Wahrheit dadurch selbst betrogen haben. Lessing hat sich niemals gegen solche Angriffe verteidigt, er hat sie verachtet. Er hat in allem als Mann und nach innerster Überzeugung gehandelt; seine Gewissenhaftigkeit in allen Dingen war eine so absolute, daß sein Handeln subjektiv stets durchaus korrekt war. Nur die Anmaßung, die ihr eignes Handeln zum Maßstab für dasjenige anderer machen will, kann und konnte das übersehen.

Die ganze Größe seines Wesens leuchtete denn auch allen ein, die auch nur vorübergehend mit ihm in Berührung kamen. In frühern Jahren war er oftmals in die Lage versetzt, am Rhein, in der Eifel, in Hildesheim oder im Harz katholische Geistliche und Ultramontane aufsuchen zu müssen, um Kirchenschätze, Manuskripte und dergl. Altertümer studiren zu können. Da war mancher erschrocken, wenn Lessing sich persönlich vorstellte, und war nahe daran, sich zu bekreuzigen vor dem berühmten Schilderer der selbstverschuldeten Kämpfe der alleinseligmachenden Kirche. Nachdem aber die Leute des Meisters ernste Absicht, seine Kenntnisse der mittelalterlichen Kunst und Geschichte, seine von lauterstem Interesse an der Sache erfüllte Gesinnung, sein gutmütiges und leutseliges Wesen erkannt hatten, zogen sie andere Saiten auf, und mancher wurde sogar sein Freund.

Lessing war, wie er selbst erzählte, von den Jesuiten erzogen worden im katholischen Gymnasium zu Breslau. Er diente später bei den Ulanen und lernte damals denselben jungen Freiherrn kennen, welcher als Bischof von Mainz später so großes Aufsehen erregte; als ich seinerzeit zu dauerndem Aufenthalt nach Mainz ging, gab mir Lessing schalkhaft einen schönen Gruß an den Bischof v. Ketteler mit: er lasse fragen, ob dieser sich seiner noch erinnere. Karl Hoff sagte in der schönen Gedächtnisrede, welche er am 12. Juni 1880 bei der Feier des Vereins bildender Künstler zum Andenken an ihr Ehrenmitglied Lessing hielt: „Der Tradition nach, welche auch der Verewigte anerkannte, war die Familie böhmischen Ursprungs und von dort, als Hussiten vertrieben, in Schlesien eingewandert. Ein Ahn des Meisters ist 1530 Mitunterzeichner der Augsburger Konfession gewesen." So waren die Vorbedingungen seiner ganzen Parteinahme gegen die Auswüchse des Katholicismus schon in Lessings Jugendzeit gegeben, die Familientradition, die Erziehung und der Umgang mit Parteigängern machten ihn, den Protestanten, zum Gegner aller Überschreitungen des Katholicismus über seine von Natur vorgesteckten Grenzen. Gegen irgendwie Gläubige verhielt sich Lessing übrigens durchaus tolerant, nur den Fanatismus der Orthodoxie aller Konfessionen haßte und verabscheute er. Daher konnte auch jeder ohne Ausnahme mit ihm verkehren.

Gern ging Lessing mit Jägern und Forstleuten um, denen der große Künstler,

zugleich Kenner des Waldes und der Jagd, nicht wenig imponirte; ist es doch vorgekommen, daß ihm die Leute aus Gefälligkeit eine Gasse durch den Wald hauen oder einen Fluß von Gestrüpp reinigen wollten, damit er einen Durchblick oder eine Baumgruppe besser aufnehmen könnte, was aber Lessing stets dankend ablehnte. Wie weit seine scharfe Naturbeobachtungsgabe ging, dafür spricht außer seinen Gemälden selbst die Bemerkung, die er nach einer Studienreise im Harz machte, „die Felsen hätten seit seinem letzten Dortsein vor Jahren durch den Verwitterungsprozeß und den Wechsel des Flechtenüberzugs eine vollständig andere Farbe angenommen."

In den letzten Wochen seines Lebens ward Lessing ein Besuch zu teil, der ihn von Herzen freute: Jakob Burckhardt aus Basel kam. Lessing sprach nachträglich seine Freude darüber aus, in ihm einen so liebenswürdigen und bescheidenen Mann gefunden zu haben. Neuerdings ist die Bescheidenheit in manchen Kreisen allerdings etwas aus der Mode gekommen.

Nichts Anziehenderes kann man sich vorstellen als die Spaziergänge mit Lessing in seinem lieben Walde, den er von seiner Wohnung aus in wenigen Minuten erreichen konnte und den er in den letzten Jahren täglich ein- bis zweimal aufsuchte, falls das Wetter es gestattete. Da war er in seinem Elemente. Er kannte alle Wege, alle Bäume und — alle Bänke, die er seit seinem ersten Schlaganfall leider nur zu gut kennen mußte, da er öfters von bald eintretender Müdigkeit auszuruhen gezwungen war. Da wurde er sehr gesprächig, erzählte von seinen Touren, die er einmal von Arnheim aus ins Holländische gemacht hatte, sprach gern über Forst- und Landwirtschaft, ließ sich über Neuigkeiten naturwissenschaftlicher Forschung berichten oder äußerte sich über die Blütezeit der Renaissance mit ihren großen Päpsten Julius II. und Leo X. Da lernte man Lessing erst recht kennen und lieben. Er sprach über alles unverholen und rückhaltlos seine Meinung aus, er konnte über dies und das scherzen, er ärgerte sich über den Epheu, der nur da die Bäume überwuchert und erstickt, wo die Forstleute es an der richtigen Vorsorge fehlen ließen. Wenn man bisweilen im Schloßgarten die stärksten Epheustämme vom Baum herabgerissen am Boden liegen sah, konnte man sicher sein, daß Lessing dies unbemerkt gethan hatte.

Lessing sprach auf solchen Spaziergängen sehr gern von älterer Kunst, wenn man das Thema berührte, und er kannte die alten Meister besser, als man es erwartete. Er hat die Kasseler Galerie mit besonderer Liebe studirt und, wenn ich nicht irre, früher auf manche wenig bekannte Schätze derselben aufmerksam gemacht. Davon erzählte er bisweilen.

Über sein Gefühlsleben hat er sich kaum mit einem Worte geäußert. Nur das merkte man ihm in der letzten Zeit an, daß er froh war, wenn man ihn besuchte oder zum Spazierengehen abholte. Auch ihm gegenüber fühlte man sich innerlich verpflichtet, nur das zu berühren, was für ihn von allgemeinerem Interesse sein konnte, nicht rein persönliches, so lange er nicht den Anstoß dazu gab. War man ja doch stets im voraus seiner herzlichsten Teilnahme an allem sicher, was Einen bewegte, und zweifelte er selbst doch auch niemals daran, daß man ihm die aufrichtigste Liebe und Verehrung entgegentrug. Aber das Gefühl hat gewiß jeder, der Lessing besuchte, mit fortgenommen: wenn die Stürme des Lebens in und um uns tobten, wenn schmerzliche Ereignisse uns bedrückten oder freudige Erlebnisse uns erregten, so fühlte man sich gestärkt, ermutigt und gehoben im Umgang mit diesem echten Mann, mit dieser harmonischen

Natur, in der Künstler und Mensch sich vollständig deckten; seine Kunst war die eine Seite seines Wesens, das erkannte jeder sofort, und deshalb hat sie auch stets das unmittelbar Fesselnde gehabt.

Habe ich so versucht, den persönlichen Eindruck zu schildern, den Lessing auf uns alle machte, die wir ihn kannten, so sei es gestattet, nun die biographischen Notizen, welche Moritz Blanckarts in No. 38 des letzten Jahrgangs der Kunstchronik brachte, teils nach den Nekrologen von Friedrich v. Weech[1] und Bruno Meyer[2], sowie nach der Gedächtnisrede von Karl Hoff[3] in einigen Punkten zu ergänzen und daran meine eignen Erinnerungen anzuknüpfen, besonders aber aus Lessings letzten Lebensjahren einiges weniger Bekannte zu berichten.

Lessing war am 15. Februar 1808, wie M. Blanckarts richtig angiebt, in Breslau (nicht in Polnisch-Wartenberg, wie andernorts gesagt wurde) genau 25 Jahre nach dem Tode seines Großonkels Gotthold Ephraim geboren. Sein Vater, der Sohn Karl Gotthelfs, eines jüngern Bruders des Dichters, war später fürstlich Bironscher Kanzler, d. h. Justitiarius der Standesherrschaft in Polnisch Wartenberg, woselbst C. F. Lessing seine Jugendjahre verlebte. „Die Vorfahren waren meistens Geistliche und Juristen. Die Erziehung des Knaben war eine äußerst strenge“. Die Eindrücke, welche derselbe im Elternhause und von seiner Umgebung empfing, mußte, da sein Vater ein großer Naturfreund und charakterfester Mann war, wohl anregender und allgemein fördernder Art sein; jedoch speciell dem eigenartigen künstlerischen Keime, der in dem Knaben ruhte, sind sie wohl kaum förderlich gewesen. „Zwar ward schon früh sein Formsinn erkannt, und der dreizehnjährige Karl Friedrich, welchem das katholische Gymnasium in Breslau nicht sehr behagte, ward von da 1821 nach Berlin gebracht, wo sein Onkel Besitzer der Vossischen Zeitung war, um sich, der Bestimmung seines Vaters gemäß, dem Baufache zu widmen. Er selbst soll Neigung zum Militärstande gehabt haben.“ Sicherlich war Lessings Studium auf der Bauakademie, wenn auch nicht von direktem Erfolg gekrönt, doch insofern für ihn anregend, als er auf die Baukunst des Mittelalters aufmerksam gemacht wurde. Damals war durch Schinkel die Theaterdekorationsmalerei des Meisters Gropius, bei der sich meines Wissens auch Karl Biermann beteiligte, in Schwung gekommen. Biermanns Aussage nach war, wenn ich nicht irre, das Geometerexamen für Lessing die Klippe, an der seine baufachlichen Studien scheiterten.

Eine Reisebeschreibung J. F. Zöllners, der gegen Ende des vorigen Jahrhunderts die großartigen Naturschönheiten Rügens gewissermaßen entdeckt hatte, veranlaßte C. F. Lessing zu einer Reise dorthin, die ihn bestimmte, gegen den ausgesprochenen Willen seines Vaters sich der Malerei zu widmen, „und mit jener unbeugsamen Charakterfestigkeit, welche ihn sein ganzes Leben in allen ernsten Dingen auszeichnete, bestand der kaum dem Kindesalter entwachsene Knabe das Zerwürfnis zwischen Vater und Sohn. Lessing war zuerst Schüler des geschickten Landschaftsmalers Rösel und des verständigen, in der Landschaft wie im Geschichtsbilde gleich geübten Dähling in Berlin;“ bei diesem „brachte er es bald zu einer bedeutenden Fertigkeit, so daß Wilhelm Schadow auf ihn aufmerksam wurde, für den er einige Landschaftskopien auszuführen gehabt

1) Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung, No. 161, v. Sonnabend d. 12. Juni 1880.

2) Frankfurter Zeitung, No. 165, Morgenblatt v. 13. Juni 1880; No. 168, Morgenblatt v. 16. Juni 1880 und No. 169, Morgenblatt v. 17. Juni 1880.

3) Litterarische Beilage der Karlsruher Zeitung, No. 25, v. 20. Juni 1880.

hatte". . . . „Schon 1825, als er mit siebzehn Jahren sein erstes Bild „Kirchhof mit Ruinen" malte, versöhnte sich der Vater mit dem gewählten Beruf des Sohnes, namentlich soll die Thatsache, daß der Kunstverein freiwillig das doppelte des geforderten Kaufpreises für das Bild bezahlte, von großer Wirkung auf den Kanzler gewesen sein: mehr wohl aber waren es die eindringlichen Mahnungen Schadows, dem Lessing dann auch mit den andern Gründern der Düsseldorfer Schule 1827 an den Rhein nachfolgte."

An Schadow hatten sich außer Lessing die besten Talente angeschlossen, wie Blanckarts erwähnt hat, darunter Lessings treuer Freund Karl Sohn, zu welchem Karl Hoff in nahe Beziehung trat. Dieser schreibt, oft und immer mit gleicher Begeisterung habe Karl Sohn von dem damals achtzehnjährigen Lessing gesprochen. „Seine große, männlich schöne Erscheinung, der kühne, freie Ausdruck des Angesichts, welches von blonden Locken umrahmt, die Signatur des Genius trug, sein furchtloses und ernstes Wesen, sein kindliches und keusches Herz, alles zusammen übte einen Zauber, dem niemand widerstand. **Einstimmig lautet das Urteil über den seltnen Jüngling bei seinen Zeitgenossen, kein** unlauterer Zug trübt dieses Bild, für dessen Treue das Zeugnis einer Schar auserlesener Männer in der Wagschale liegt. Und in gleichem, ja vielleicht größerem Maße noch, als seine Persönlichkeit, imponirte sein Talent. Neidlos ward er von allen als der Erste anerkannt und gepriesen. Dem gleichen Gewährsmann, Karl Sohn folgend, verzeichnen wir hier die Begeisterung seiner Alters- und Kunstgenossen, als in der ersten Zusammenkunft des Komponirvereins, der die jungen strebsamen Freunde verband, Lessing seine Zeichnung enthüllte. Sie stellte ein am Felsen hängendes Raubnest dar, an welchem Bauleute, auf primitivem Gerüst, im Frohndienst arbeiten. Die Erfindung und Wahl des Gegenstandes, die malerische und stimmungsvolle Ausführung riß die Freunde zur lauten Bewunderung und Begeisterung hin, die bald darauf durch große **und reiche Werke eine allgemeine werden sollte." Und acht Jahre später schildert „ein** feiner Kunst- und Menschenkenner" Lessing folgendermaßen: „Lessing ist ein großer schöner junger Mann. Sein blondes Haar, sein verschleierter Blick, seine zarte Farbe verbreiten über seine Gestalt einen ganz eigentümlichen Reiz. Er hat ein schüchternes, mißtrauisches, träumerisches und schwermütiges Ansehen; die Trauer scheint seinen Zügen eingeprägt; aber sein Lächeln ist sehr lieblich. Er ist wenig mitteilsam und manchmal sogar schweigsam. Er hört seinen Meinungen völlig entgegengesetzte Urteile aussprechen, ohne scheinbar daran teilzunehmen; er bleibt unbeweglich: aber seine Wangen färben sich; die Seele hat die Erschütterung empfangen, der Eindruck wird **nicht vorübergehend sein. Lessing ist nur auf der Oberfläche ruhig."**

Lessing erregte gleich durch seine ersten Werke auf den Berliner Kunstausstellungen 1828 und 1830 das höchste Aufsehen; dem vielgenannten „Kirchhof mit Ruinen" folgte ein mittelalterliches Felsenschloß (jetzt in der Berliner Nationalgalerie, Nr. 202), eine von echter Romantik durchdrungene Schöpfung, die von großem Verständnis für die Architektur zeugt. Der Zeit der Romantik entsprangen eine Reihe von Werken, welche umsomehr von durchschlagender Wirkung waren, als sie der Zeitstimmung vor dem Jahre 1848 vollständig entsprachen; es sind dies außer den von Blanckarts erwähnten: der „Klosterhof im Schnee", die „Burg Rheinstein", die „Tausendjährige Eiche", der „Räuber", 1832, zweimal gemalt, das eine Exemplar im Besitze der Frau Geheimoberjustizrat Friedländer in Berlin. Mit dem letztern Bilde, dessen „realistische Auffassung eine in jener Zeit einzig dastehende" war, trat Lessing in ein neues Stadium. Der damalige, schon seit

1825 in den Rheinlanden herrschende Kulturkampf, der Streit über die gemischten Ehen in Preußen und die Julirevolution in Frankreich hatten die Zeitgenossen aus dem Traume der Romantik wach gerüttelt. „Während einer Krankheit, so wird berichtet, bekam Lessing Menzels „Geschichte der Deutschen“ in die Hand und las hier mit regster Teilnahme die Geschichte von Huß und den Hussiten.“ Im Jahre 1831 war auch durch das Erscheinen von Strauß' „Leben Jesu“ der Gegensatz von „Autorität und Freiheit“ in der protestantischen Kirche scharf hervorgetreten. Die Romantik führte die phantasievollen, schwärmerischen Künstler der damaligen Zeit, so unter andern Schadow, zu katholisirenden Tendenzen, ja zum Anschluß an die katholische Kirche selbst; die Pflege der Romantik wurde ihnen Lebensaufgabe. Für Lessing war die Romantik der Ausgangspunkt, nicht das Ziel seiner Kunst; ein klarer Kopf, wie er, mußte unter den Einwirkungen der bezeichneten Faktoren, die ihn und seine Zeit bewegten, sich auf die für ihn einzig richtige Seite stellen, auf diejenige des Protestantismus; so eröffnete er 1832 mit der „Hussitenpredigt“ die Reihe der Gemälde, welche seinen bleibenden Ruhm sicherten. Der damals auf der Ausstellung in Berlin erschienene Karton wurde vom Kronprinzen, dem nachmaligen König Friedrich Wilhelm IV., als Ölbild bestellt. Mit diesem Bilde begann Lessing zugleich „auf dem vernachlässigten Gebiete des Kostümwesens in der modernen Malerei reformirend aufzutreten“. Nicht uninteressant ist, daß Lessing auf seinem „Huß vor dem Scheiterhaufen“ seine junge Frau, auf dem Bilde „Luther und Eck“ außer sich selbst die Schauspieler Koberstein, Deut, Lange und seinen Sohn Karl porträtirt hat.

Von weitern Porträts seien hier erwähnt eine große Anzahl von Kreidezeichnungen, teils Düsseldorfer Künstler, unter ihnen Immermann, teils seine Familienmitglieder darstellend, ferner Ölporträts seiner Familie, endlich das Porträt des Konzertmeisters Will in Karlsruhe in dessen Privatbesitz.

An die von Blanckarts genannten ältesten Landschaften von Lessings Hand reihen sich: der „Kirchhof mit Leichensteinen und Ruinen“; die „Landschaft mit Brandstätte“; die „Tausendjährige Eiche“ und der „Eichenwald“, beide im Städelschen Institut in Frankfurt a. M.; eine „Gebirgslandschaft an der Mosel mit Klosterkirche“; die große „Felsenlandschaft“; die „Waldlandschaft mit einem Bach“ durch einen Stich bekannt; der „Klosterbrand“ aus der Arthaberschen Galerie in Döbling, als sein Schwanengesang wiederholt, zur Zeit in der Kunsthandlung von Ed. Schulte in Düsseldorf; die „Landschaft mit Arkebusieren und Landsknechten, die eine Anhöhe verteidigen“ (Städtische Galerie in Düsseldorf); die „Verteidigung eines Engpasses“ (1851 in der Nationalgalerie in Berlin); die „Harzlandschaft mit aufsteigendem Gewitter“ (in der Mailänder Galerie); die „Landschaft aus der fränkischen Schweiz“ in der Galerie in Stuttgart; der „Lorettoberg bei Freiburg i. B.“ (im Wallraff Richartz=Museum zu Köln). Zwei Landschaften in holländischem Privatbesitz sah ich vor einigen Jahren in Amsterdam ausgestellt. So unvollständig dieses Verzeichnis auch ist, so mag es doch dem willkommen sein, der es zu ergänzen die Absicht hat.

Ich darf es mir erlassen, Lessings Bedeutung als Landschafter hier eingehender zu schildern, und will noch einiges über sein Weilen in Düsseldorf hinzufügen, zunächst mit Karl Hoffs Worten: „Der Kreis Düsseldorfer Künstler, in welchem Lessing der gefeiertste war, ist oft geschildert; der gesellige, geistig anregende Verkehr, der in jenen Jahren Koryphäen der Litteratur und Musik mit den Künstlern verband und

eine der schönsten Epochen in der Geschichte der rheinischen Kunststadt bildet, ist bekannt. Mit Sohn, Bendemann, Hildebrandt, Schirmer bildet Lessing den festen Kern der Düsseldorfer Schule, sein Einfluß war und blieb der größte und nachhaltigste auf die immer wachsende Zahl der Kunstjünger. In der Landschaft währte derselbe weiter neben Schirmer und wurde nicht durch den gewaltigen Aufschwung beeinträchtigt, den das Auftreten Andreas Achenbachs für die Düsseldorfer Landschaftsmalerei nach sich zog. Eigentliche Schüler hat er jedoch nie ausgebildet. Unter seinen Nachfolgern auf dem Wege, den er in der Historienmalerei eingeschlagen, sind von hervorragenden Künstlern Emanuel Leutze und Schrader zu nennen. Der regste Verkehr verband ihn mit dem Schriftsteller Uechtritz, der seine historischen Studien förderte, aber auch einem Immermann, Schnaase, Mendelssohn, Schumann, Hiller ist er freundschaftlich nahe gestanden. Im Reich der Töne war es Beethoven, dessen symphonische Werke im Empfinden des Meisters den tiefsten Wiederklang weckten."

Als er im Jahre 1841 mit seiner ihm im Tode vorausgegangenen Gattin den Bund schloß, der sein Leben zu dem reichsten und glücklichsten machen sollte, da war sein Haus bereits eins der anregendsten und lebensfreudigsten in dem schönen, immer mehr sich erweiternden Freundeskreise. Er war der Liebling aller und ist es geblieben während heftiger Parteikämpfe der Künstlerschaft, in welchen man ihm allein eine neutrale Stellung gewährte, die langen Jahre hindurch bis zum Jahre 1858, da Düsseldorf ihn scheiden sah. Das erste Fest, welches der Künstlerverein „Malkasten" auf dem durch klassische Erinnerungen geweihten Boden des Jakobischen Gartens, der nun sein Eigentum bildet, gab, war Lessings Abschiedsfest. Die gesamte Künstlerschaft wirkte zusammen, alles drängte sich herzu, dem Scheidenden Dankbarkeit und Liebe zu erweisen. Ein Bild seines Wirkens: seine Werke wurden in lebenden Figuren an ihm vorübergeführt. Die Hohenstaufen und die salischen Kaiser ritten unter den hundertjährigen Ulmen daher; in deren Schatten lagerte das Hussitenvolk mit seinem begeisterten Prediger, zog der bunte seidenglänzende Zug der weltlichen und geistlichen Fürsten des Konstanzer Konzils vorüber, den bleichen Märtyrer in der Mitte.

Als Lessing dem Rufe des Großherzogs von Baden als Galeriedirektor in Karlsruhe 1858 folgte, stand er in der Blüte seiner Jahre und seines Wirkens; er war der schöne Mann, wie ihn Röting sechs Jahre früher im Bilde verewigt hat. Sein Haus wurde rasch der Mittelpunkt aller edlern Geselligkeit, er selbst der bleibende Halt für die damals im Aufblühen begriffene Kunstschule, obgleich er nicht mit ihr in direkter Verbindung stand. Alle Kunstfreunde mit wenigen Ausnahmen schlossen sich an ihn an; er überdauerte die innern Gährungen, welche auch dort die Künstlerschaft durchzumachen hatte, stand allen Guten nahe und blieb allem Parteigetriebe fern. Im Jahre 1859 weilte die Naturforscherversammlung in den Mauern Karlsruhes; der gewandte Festdirigent, Hofrath Eisenlohr, wollte dabei die Zierde der Künstlerwelt nicht missen; doch nur Ärzte und Naturforscher hatten das Beteiligungsrecht an den Festen. Eisenlohr, um einen Ausweg nicht verlegen, schrieb Lessing, den Historienmaler und Jäger, in die Liste der Zoologen, Schirmer unter die Botaniker ein. Lessing, der von Jagd und Kriegswesen, von Pferden und vom Reiten ebenso gut unterrichtet war, wie von seiner Kunst und der Geschichte, war stets bei Hofjagden und Festen ein beliebter Gast; der Großherzog und seine hohe Gemahlin brachten manche Stunde bei ihm im Atelier zu und besuchten ihn bis zu seinem Tode oftmals mit herzlichster Teilnahme.

Mit Sorgen und Freude erfüllten Lessing die Kriegsjahre von 1870 und 1871. Waren doch seine zwei ältesten Söhne dem Rufe des Vaterlands gefolgt. Mit Bangen hörten wir die Kanonen in dem nicht allzufernen Weissenburg donnern. Am selben Tage um Mittag eilten viele Leute ans Mühlbürgerthor, nachdem die Kanonen geschwiegen hatten. Da kam mir jubelnd Lessing entgegen und rief: „Wir haben gesiegt, wenn's fehl gegangen wäre, müßten wir schon längst die Straße voll Flüchtenden sehen!" Er hatte recht, abends kam die Freudenbotschaft, die uns aus der unheimlichen Situation erlöste. Mit welchem Interesse eilte dann Lessing auf die Schlachtfelder von Weissenburg und Wörth! Auch die Söhne genasen von schwerer Verwundung und Krankheit, und so erlebte Lessing, der aufrichtige Patriot, diese Jahre mit Stolz und Freude über sein Vaterland. „Allem öffentlichen Hervortreten so abhold, daß er auch bei festlichen Gelegenheiten, die ihm zu Ehren veranstaltet wurden, nie zu bewegen war, das Wort zu ergreifen, nahm er auch am politischen Leben nie einen aktiven Anteil. Aber mit strengster Gewissenhaftigkeit erfüllte er die politischen Rechte und Pflichten des Bürgers, und in heiligem Zorn konnte er entbrennen, wenn er irgendwo unpatriotischer Rede oder Gesinnung gewahr wurde." Diesem wahren Wort v. Weechs möge das ebenso schöne Hoffs folgen: „Wohl dürfen wir stolz sein, diesen Künstler den unseren genannt zu haben, und tiefe Bewegung muß uns ergreifen, wenn wir ihn uns vergegenwärtigen, so groß und so gefeiert und so einfach und so schlicht. Sein ganzes Leben lang ist er sich treu geblieben und hindurch gegangen ohne Anfechtung durch allen Lärm und Glanz, eine lange Triumphstraße der Bescheidenheit, in ruhiger männlicher Kraft, unbewegt und unbeirrt das Auge gerichtet auf das, was groß und gut ist. So steht er vor uns, als das Bild eines echten deutschen Mannes, ein Gegenstand unsrer Bewunderung und Liebe, ein würdiges Ziel unserer Nachfolge."

Im Jahre 1872 versammelte sich ein kleines Häuflein von Kunstjüngern allwöchentlich in einem Lokal zu gemütlicher Abendunterhaltung. Die Söhne Lessings überredeten ihren Vater, auch hinzukommen, und da es ihm daselbst gefiel, kam er regelmäßig. Als das andere hörten, kamen auch sie; das Lokal wurde zu klein, es wurde ein anderes dauernd gemietet und so der Verein bildender Künstler gegründet. Lessing war lange Zeit alltäglicher Besucher des kleinen Vereins, und auch hier wieder gab er den nötigen Halt, ohne den ein Aufschwung des Vereinslebens nicht möglich gewesen wäre. Er war ein Freund der Jugend und der Heiterkeit, und mit wirklich rührender Liebenswürdigkeit unterhielt er sich gern mit jedem, nahm er an dem Streben eines jeden Anteil, gab er guten Rat nach Kräften, freute er sich immer, wenn man ihn im Atelier besuchte und noch mehr, wenn sich einige fanden, die ihn und seine Söhne auf Studienreisen nach dem Harz oder der fränkischen Schweiz begleiteten.

Eine kleine Episode aus seinem Leben darf hier nicht unerwähnt bleiben. Auf einer Reise durch Sachsen und Böhmen begriffen, wollte Lessing auch Prag sehen, das ihn selbstverständlich sehr interessirte. Als er aber hörte, man wolle ihm dort Ovationen bringen, ging er nicht hin.

Einer weitern Eigentümlichkeit sei hier noch gedacht, die er mit den ältern Düsseldorfern teilte; so vortrefflich und richtig er auch nach der Natur zeichnete, so gelang ihm doch die Perspektive von Architekturen nicht, wenn er diese selbst komponirte. Als er den Klosterhof im Schnee zum zweitenmal malte, bat er mich, ich möchte ihm die Architektur perspektivisch richtig aufzeichnen; nachdem wir uns über alle seine Wünsche

im einzelnen verständigt hatten, war die Sache bald gemacht. Er war über die Wirkung der richtigen Perspektive angenehm überrascht; als er aber ans Malen kam, da war ihm hier eine Lichtmasse zu breit, dort ein Schatten zu schmal, kurz, er verließ die Zeichnung vollständig und malte, wie er wollte, ohne die Perspektive zu beachten. Das Resultat war denn auch, daß die Architektur bei aller Schönheit etwas Körperloses, Theaterkoulissenartiges an sich trug.

Wenn man Lessings Skizzenbücher und Studien durchblättert, so fällt bei seinen ältern Arbeiten zunächst auf, daß sie äußerst fleißig und naturgetreu, aber keineswegs so gezeichnet sind, daß man aus ihnen den großen Meister erraten könnte, der er wurde. Es ist nichts Flottes, Bestechendes, Pikantes darin, keine bestimmte Manier zu zeichnen. Darin aber gerade liegt ihr Vorzug, darin war der Meister auf dem richtigen Wege, daß er alle Manierirtheit vermied, nur Naturwahrheit anstrebte. In den Studien seiner reifern Jahre bemerkte man schon eine größere Kühnheit in der Wahl der Motive, größere Gewandtheit in der Beherrschung der Mittel und im gründlichen Studium der Bäume. Was er in der Blütezeit seines Lebens bis in seine letzten Tage schuf, sind so großartige Kompositionen und Naturstudien, ist so durchaus das Resultat einer gewaltigen Phantasie und eines virtuosen Könnens, daß man den unendlichen Fleiß fast gar nicht bemerkt, der auch diesen Arbeiten zu Grunde liegt. Die Blätter, häufig auf blaugrauem Papier gezeichnet mit Bleistift und Kreide, mit schwarzer Tusche und aufgesetzten Lichtern, machen den Eindruck vollendeter Bilder, denen nur die Farbe fehlt; sie sind fleißig ausgeführt bis in alle Einzelheiten, sie sind nicht rasch entstanden, nicht genial hingeworfen, sondern sorgfältigst studirt, durchdacht und berechnet. Daß sie von unnachahmlicher Schönheit, packender Gewalt sind, kommt eben auf Rechnung der Fähigkeit des Meisters, seinen Gedanken und Empfindungen den Ausdruck zu verleihen, der ihnen entspricht. Der Hauch der Romantik — das Wort im besten Sinne genommen, wie wir ja auch in diesem Sinne Franz Schubert und Beethoven zu den Romantikern zählen dürfen — die Tiefe und Wärme des Empfindens, die im Gegensatze steht zu dem nachgeahmten kalten und daher falschen Klassicismus, spricht aus jeder dieser Zeichnungen. Der poetische Duft, der allen Landschaften Lessings eigen ist, beruht nicht auf der Farbe und der Pinselführung, er ist auch über diese bescheidenen und doch so großartigen Zeichnungen ausgebreitet, er ist die Seele des Künstlers, die er seinen Schöpfungen eingehaucht hat. Lessing hat keine Landschaft gemalt, zu der er nicht vollständig ausgearbeitete Kartons gezeichnet hätte. Die Naturstudien aus den letzten Decennien seines Lebens, in der Regel Zeichnungen, sind sozusagen fertige Bilder; und trotzdem hat er alle seine Landschaften frei komponirt. Wie seine Historienbilder, so hat er auch jene auf der Leinwand sorgfältigst untermalt, bräunlich auf hellem Grund, so genau, daß die beiden letzten, unvollendet gebliebenen Bilder auch ohne Farbe Wert behalten.

Bald nach dem schönen siebzigsten Geburtstagsfest erschreckte uns die Nachricht von einem leichten Schlaganfall, der Lessing getroffen; doch er erholte sich wieder, und der ohnehin an ein sehr regelmäßiges, wenn auch zu arbeitreiches Leben gewöhnte Mann mußte sich ärztlicher Vorschrift anbequemen und mehr als früher seine Spaziergänge ausdehnen oder wiederholen, sich in der Arbeit einschränken. Ein Jahr darauf erfolgte abermals ein Schlaganfall; der rechte Arm war vorerst zum Arbeiten unfähig geworden. Der Arzt empfahl möglichste Schonung, Vermeidung aller Aufregung und empfahl einen Sommeraufenthalt in Baden-Baden. Lessing folgte mit großer Gewissenhaftigkeit. Als ich ihn

kur; darauf dort besuchte, klagte er, daß die Bäder ihm nicht gut behagten; er war niemals ein großer Freund vom Baden überhaupt gewesen. Ich traf einen jungen, mir befreundeten Arzt, der die Bäder für schädlich hielt. Lessing ließ sich auf meine Mitteilung überreden, mit mir zu diesem Arzt, Dr. Frei, zu gehen, und nun stellte sich erst bei einer eingehenden Untersuchung, die vorher gar nicht stattgefunden hatte, eine Herzstörung heraus. Dr. Frei empfahl eine allgemeine Stärkung des Körpers durch gesteigerte Anregung seiner Funktionen und äußerste Schonung. So brachte Lessing, obwohl er sich nach seinem behaglichen Heim, nach seinem gewohnten Wald und seiner Lektüre sehnte, den Sommer 1879 in Baden-Baden vorschriftsmäßig zu, und als mit dem Herbst die Kühlung kam, kehrte er erfrischt und verjüngt nach Karlsruhe zurück, so weit zu seiner Freude gestärkt, daß er wieder malen konnte. Nun verkehrten alle seine Freunde wieder mit ihm in altgewohnter Weise, glücklich, ihn genesen zu wissen, aber doch auch in dem bangen Bewußtsein, daß das tückische Leiden plötzlich wiederkehren könne. Da kränkelte seine Frau; ein vom Arzt geahntes Leiden, dessen wirkliche Heilung zu spät versucht wurde, hatte rapide Fortschritte gemacht. Lessing selbst hatte von der Gefahr keine Ahnung „und hielt noch die letzten Stadien der Auflösung für leichte, wiewohl hartnäckige Erkältungen". Am 13. Februar dieses Jahres starb die edle Frau. Es ging uns allen ein Stich durchs Herz, als der ehrwürdige Greis, gestützt von seiner Tochter, wie gebrochen den Saal betrat, in welchem der Sarg unter Blumen und Palmen stand. Und als wir bei stürmischem, aber doch sonnigem Wetter am Grabe standen, da wirbelte eine Lerche in den Lüften, als wollte sie uns einen schönen Frühling verkünden. Sie hat es nicht gethan!

Die erste Begegnung mit Lessing war für jeden hart, der ihm nahe stand. Ein stummer Händedruck, ein Blick in sein wehmütiges, schönes Auge war alles, was man, selbst schmerzerfüllt, ihm weihen konnte. Er fand seine Stärke und Sammlung im Kreise seiner Kinder, die herbeigeeilt waren, und in der Arbeit. Nach vierzehn Tagen traf ich ihn so, aufgeheitert und wie früher an allem teilnehmend; sein letztes Bild, die Wiederholung des Klosterbrandes, hatte er vollendet und ausgestellt. Er machte in freudiger Stimmung darauf aufmerksam.

Nun kehrte allmählich die alte Lebenskraft zurück; die kalte Witterung hielt Lessing zwar vorerst vom Malen ab, auch fühlte er sich wieder oftmals angegriffen in den Gliedern und erwartete zudem noch zwei Bilderrahmen, ehe er wieder rüstig mit der Arbeit beginnen wollte. Er las nach alter Gewohnheit viel, ging täglich zweimal spazieren, empfing gern Besuche und freute sich auf den Sommer. Seine Schwägerin und seine Nichte führten die Haushaltung, und so kam alles wieder in ein einigermaßen gutes Geleise. Ein viertel Jahr lang lebte Lessing noch unter uns; er wurde geistig auffallend frisch, sein Gedächtnis nahm an Stärke zu, und seine Stimmung war meistens heiter, so oft man ihn traf oder ihn auf Spaziergängen begleitete. Lebhaft freute er sich über die Ernennung des Dombaumeisters Schmidt zum Ritter des Ordens pour le mérite, da er ihm seine Stimme erteilt hatte. Für den Herbst war eine Reise nach dem Harz oder an den Rhein projektirt, wo sein Bruder in Königswinter lebt.

Wenn wir so an schönen Maitagen im Schloßgarten wanderten, bald auf einer, bald auf der andern Bank uns niederließen, da blieb mancher stehen und grüßte den ehrwürdigen schlichten Greis im Lodenrock mit braungrauem derben Filzhut auf den wallenden Locken, einen starkem Stock mit tüchtiger Zwinge in der Rechten. Jeder kannte

diesen Mann von strammer Haltung und leicht vorgebeugtem Haupte, dessen grauer Vollbart, glänzendes Silberhaar, scharf gebogene Nase, klar und mild blickende Augen sich zu einem idealschönen Bilde vereinten, so daß der und jener dachte: Jetzt sollte man ihn malen, jetzt will ich ihn malen. Als ich ihn zum letztenmal begleitete, begegneten uns Bekannte im botanischen Garten. Auf die Frage: „Nun, Herr Direktor, malen Sie wieder fleißig?" gab er scherzend zur Antwort: „Nein, ich ruhe vorderhand auf meinen Lorbeern aus." Er hat leider für immer ausgeruht. Ich mußte kurz darauf verreisen, und er gab mir noch bei unserem „Auf Wiedersehn" einen schönen Gruß an die Stadt Bamberg mit, die er oft besucht und sehr geliebt hatte. Freitag den 4. Juni morgens, als Lessing schon angekleidet war und zum Frühstück erwartet wurde, aber nicht kam, fanden die Seinen ihn zu ihrer Bestürzung vom letzten Schlag getroffen am Boden liegen, der Sprache und Besinnung beraubt; Samstag um 9 Uhr vormittags entschlief er sanft und schmerzlos. Die ganze Stadt war unvorbereitet auf dieses Ereignis, denn Donnerstag fühlte sich Lessing noch sehr wohl, ging in die Stadt, in Hildebrandts Atelier, abends sogar nach langer Zeit zum erstenmal in den Verein bildender Künstler; dort hatte er noch mit vielen gesprochen und seinem Ärger über die in Karlsruhe übliche Zustutzung halbabgestorbener Bäume kundgegeben.

Die Badische Landeszeitung brachte am 9., 11. und 15. Juni Berichte über das Begräbnis, die Trauerrede des Hrn. Dekan Zittel und über die Gedächtnisfeier; auf sie müssen wir hier diejenigen verweisen, welche sich für die Funeralien interessiren.

Die ganze Natur schien zu trauern, in Sturm und drohendem Wetter wurde der Meister begraben, „und durch die schweren Wolken hat die Sonne das Gebirg gestreift. Es war die Stimmung, die er oft gemalt, und wie der düstere Zug durch die Landschaft dahinzog, kam es über uns, als ob seine unsterbliche Muse uns geleite."

Die Wunde, die sein Tod uns schlug, wird lange nicht vernarben; verödet sind die Räume seines Weilens und Wirkens, zerrissen so viele Bande, welche uns an den Ort seines Lebens und Sterbens knüpften. Dort, in der schönen Umgebung, die er täglich vor Augen hatte, deren Grün ihm in trüben Stunden Trost und Hoffnung brachte, das endlich seinen Sarg bedeckte, wollen wir ihm ein Denkmal setzen, ein Denkmal der Liebe, Treue und Verehrung.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

Mit Illustrationen.

I.



St. Jean. Von Jul. Ehrentraut.

Wir Deutsche sind kosmopolitisch gebildet genug, um fremden Künstlern neidlos den Sieg zu gönnen, den sie im Wettkampf mit den unsrigen errungen, auf der andern Seite sind wir aber auch zu pedantisch und die Jahre 1870 und 71 sind noch zu frisch in unserer Erinnerung, als daß uns eine Ausnahme von uralter Regel, ein Bruch mit der gleichsam geheiligten Tradition zu Gunsten eines Fremden nicht zum Widerspruch reizen sollte. Um einen heimischen Künstler auszuzeichnen, hat sich die Jury der akademischen Kunstausstellung noch niemals veranlaßt gesehen, statt der üblichen zwei großen goldenen Medaillen deren drei zu beantragen. In diesem Jahre hat sie einen solchen Schritt zu Ehren eines Künstlers gethan, dessen Anspruch auf eine derartige Auszeichnung, die höchste, welche die Akademie zu vergeben hat, noch einer sichereren Begründung bedarf, als sie ihm bisher gelungen ist. Vacslav Brozik, der junge, erst achtundzwanzigjährige Maler, der von der diesjährigen akademischen Kunstausstellung neben Munkacsy und Gussow als dritter mit der großen Medaille heimgekehrt ist, war bis 1878 noch ein unbekannter Mann, einer von den vielen, welche trotz ehrlichen Fleißes und energischer Anstrengungen sich nicht über die Flut der Mittelmäßigkeit zu erheben imstande sind. Damals fand er den Mut, auf einer großen Leinwand eine Episode aus seiner vaterländischen Geschichte — er stammt aus einem böhmischen Dorfe unweit von Pilsen — in jenem großen Stile darzustellen, welcher in der Piloty-Schule, in der Brozik seine letzte Ausbildung erhalten hat, gepflegt wird. Mit den bekannten kompositionellen Mitteln, aber ohne die koloristische Kraft seines Meisters, ohne des letztern Verständnis für sinnliche Wirkung schilderte er nach de Barantes „Geschichte der Herzöge von Burgund" den „Empfang der Gesandten des Königs Ladislaus von Ungarn und Böhmen am Hofe Karls VII. von Frankreich" (1457), eine sowohl an und für sich als auch in ihren Folgen recht bedeutungslose Ceremonie, da kurz nach dem feierlichen Empfang der Gesandtschaft, welche im Namen ihres Königs um die Hand der Tochter Karls VII. werben sollte, die Nachricht von Ladislaus' Tode eintraf. Über die innere Bedeutungslosigkeit dieser Scene muß nun ein gewaltiger Apparat von reich

*) Die zur Illustration dieses Artikels verwendeten Zinkotypien (S. 15 u. 50) sind der illustrirten Ausgabe des Katalogs der Akademischen Ausstellung, Verl. von R. Schuster in Berlin, entlehnt und mögen demselben unter Hinweis auf das Sp. 707 des letzten Jahrgangs der Kunstchronik Gesagte zur Empfehlung dienen. Anm. d. Red.

kostümirten Figuren hinweghelfen. Mit den feinern und schlankern Franzosen kontrastiren scharf die gedrungenen Gestalten der magyarischen und czechischen Edelleute, aus welchen die Gesandtschaft besteht. Weite, pelzverbrämte, kaftanartige Gewänder umhüllen die Körper, und die Füße stecken in derben, dicksohligen Stiefeln, welche dem ganzen Auftreten ihrer Träger noch mehr Würde und Wucht verleihen. Auf der linken Seite des Bildes sitzt, in Pelze gesteckt und gegen ein Kissen gelehnt, der kranke König. Mit matter Bewegung erhebt er grüßend die Rechte. Ein päpstlicher Legat und die höchsten Würdenträger des Reiches und des Hofes umgeben den Thronsessel, auf dessen linke Armlehne sich die Königin stützt. Ihre Tochter Madeleine, ein schlankes fünfzehnjähriges, schwarzhaariges Mädchen, hat sich von ihrem Sitze erhoben und ist der Gesandtschaft mit der Geberde des Willkommens entgegengegangen. Die vordersten, ein Magnat in kostbarer Kleidung mit dem Sendschreiben des Königs in der Hand, ein böhmischer Priester und eine junge Frau mit einem Kästchen voll Geschmeide, geben mit sprechender Miene ihre Ehrfurcht und Unterwürfigkeit und zugleich das Erstaunen vor dem Glanze des französischen Hofes kund. Hinter ihnen drängt sich die Menge der Edlen und Frauen, deren Zahl nach de Barante eine sehr große war. Der Thronsaal kann sie kaum fassen: die letzten stehen noch in der Thür. Etwa fünfundzwanzig sorgfältig ausgeführte Köpfe sondern sich aus dem Gedränge ab. Indem so der Schwerpunkt auf die rechte Seite des Bildes, die Mitglieder der Gesandtschaft, gelegt wurde, ist die Komposition etwas aus dem Gleichgewicht geraten. Gegenüber den Czechen und Magyaren, welche der Maler auch koloristisch mit der größten Liebe behandelt hat, sieht die französische Seite ziemlich dürftig und leer aus. Zwischen beiden Parteien klafft überdies eine Lücke, welche den Zusammenhang der Komposition unterbricht. Es zeigt sich also, daß der junge Künstler noch nicht imstande war, sein Werk nach allen Seiten gleichmäßig durchzuarbeiten und gleich befriedigend zu gestalten. Man wird sich ans Einzelne halten müssen, um die Auszeichnung begreifen zu können, welche Brozik zuteil geworden ist. Und da zeigen sich allerdings die Resultate eines ernsten, eifrigen Studiums in der Charakteristik der Köpfe, in der Sicherheit und Korrektheit der Zeichnung und wohl auch in der Behandlung des Stofflichen, wenngleich nach dieser Richtung hin nicht gerade Außerordentliches geleistet worden ist. Das Kolorit ist im allgemeinen zu ernst und schwer, um die lichtern Lokalfarben, namentlich gelb und weiß, zu einer den Ausschlag gebenden Bedeutung gelangen zu lassen. Daß Brozik auch als Kolorist ein Tausendkünstler sein kann oder doch seither geworden ist, beweist ein zweites in Berlin ausgestelltes Bild: „Zusammentreffen Kaiser Karls IV. mit Petrarka und Laura im päpstlichen Schlosse zu Avignon", eine Komposition von einer nicht geringern Figurenzahl, aber weit bescheidener im Maßstab. Hier feiert die Stoffmalerei in der Wiedergabe von Samtwämsern und Seidenkleidern, von Teppichen, Gobelins, Prachtmöbeln und Prunkgefäßen einen unanfechtbaren Triumph, und die Charakteristik der Haupt- und einiger Nebenfiguren, die manchen feinen, pikanten Zug offenbart, hat unter dieser starken Betonung des Stofflichen nicht gelitten. Dagegen heben sich die Figuren aus der glänzenden Umgebung nicht in so plastischer Körperlichkeit heraus, als nötig gewesen wäre, um den Schein des Theatralischen zu vermeiden. Ist es nur ein Zufall, daß jenes unter deutschem Einfluß gemalte Bild, wenn auch bescheidener in seinen Mitteln, doch lebenswahrer und in seiner Wirkung nachhaltiger ist als das spätere, in bestechendster Technik ausgeführte Gemälde, welches Brozik in Rivalität mit den Koryphäen der Pariser Schule geschaffen hat?

Als der Künstler seinen Gesandtschaftsempfang zuerst im Pariser Salon von 1878 ausstellte, glaubte die Jury seine Qualitäten durch die Medaille 2. Klasse genug zu ehren. In Paris hatte das Bild freilich mit einer weitaus größern Zahl von Konkurrenten, die sehr ernst zu nehmen waren, zu kämpfen als in Berlin, wo sogar streng genommen nicht ein einziges Historienbild von ähnlichem Umfange — um hier nur das Äußere zu betonen — vertreten war.

Wir wollen unsere Leser nicht durch den hundertsten Vortrag des alten Klageliedes von dem Verfall der Historienmalerei in Deutschland ermüden und uns nur mit der Konstatirung der betrübenden Thatsache begnügen. Von solchen Gesichtspunkten aus bedeutet die Auszeichnung Brozik's mit dem höchsten Preise eine doppelte Niederlage für die deutsche Kunst, einmal, weil kein deutscher Historienmaler dieses Preises für würdig befunden worden ist, das andere Mal, weil man in Deutschland ein Bild mit der höchsten Auszeichnung bedacht hat, welchem man in Frankreich nur eine solche dritter Klasse zusprechen zu dürfen glaubte. Wir wollen hoffen, daß sich in der Folgezeit das Urteil der Berliner Jury nicht als voreilig erweisen wird. Befremdlich bleibt es auch, wenn man in Betracht zieht, daß zu gleicher Zeit Munkacsy ebenfalls die große Medaille erhalten hat, Munkacsy, der doch eine zehnjährige ruhmvolle Künstlerthätigkeit hinter sich und in seinem „Milton" ein Werk geschaffen hat, neben welchem Brozik's „Gesandtschaftsempfang" als die mühsame Arbeit eines im Schweiße seines Angesichts ringenden Nachahmers erscheint. Auch von Munkacsy hatte die Ausstellung zwei Bilder aufzuweisen, das ältere „Im Atelier" — der Künstler vor der Staffelei und seine Gattin, welche prüfend das angefangene Bild betrachtet, — und seine neuste Arbeit „Zwei Familien", die uns zugleich mit der großen Wandlung bekannt machte, die in dem letzten Jahre mit Munkacsy's Kolorit vorgegangen ist. War schon auf seinem „Milton" das kapriziöse Schwarzgrau einem feinen Silbertone gewichen, durch welchen sogar schon einige stärkere Akkorde, wie z. B. ein leuchtendes Dunkelrot, fast ohne Neutralisation hindurchbrachen, so bezeichnet das neuste Bild einen völligen Bruch mit seinen bisherigen koloristischen Überzeugungen, die vollständige Emancipation von jeder krankhaften Art zu sehen, aber zugleich auch den Übergang in das Lager der französischen Naturalisten, die nur den Ton, die farbige Oberfläche der Dinge sehen und auf die feinere plastische Durchbildung der Formen verzichten. Es ist ein reich mit allem Raffinement des Pariser Luxus ausgestattetes Speisezimmer, in welches uns Munkacsy führt: Gobelins an den Wänden, kostbare Teppiche, Bronzen, Gemälde, Palmen, ein farbiges Glasfenster, ein opulent servirter Tisch mit den Resten eines üppigen Mahls. Am Tische sitzt, mit dem Nachtisch beschäftigt, eine junge blonde Frau in hellblauer Robe, welche lächelnd auf eine Gruppe ihr gegenüber blickt. Das jüngste Kind auf dem Arme der Bonne und zwei ältere auf dem Fußboden schauen mit lebhaftem Interesse der Mahlzeit zu, welche eine Mopshündin mit drei possirlichen Jungen aus einer Milchschüssel einnimmt. Es gehört schon die geschraubte Naivetät der Franzosen dazu, um einen solchen Vergleich zwischen den „zwei Familien" zu goutiren. Das Krankhafte liegt aber diesmal, wie gesagt, glücklicherweise nur in der Wahl des Titels, in der wenig geschmackvollen Zusammenstellung von Hunden und Menschen in dieselbe Kategorie. Es scheint fast, als ob auch in der modernen Malerei die Hunde bereits anfangen auf den Gemälden einen so hervorragenden Platz zu usurpiren, wie er ihnen von Paul Veronese und Rubens, die darin nur dem Geschmacke ihrer Zeitgenossen folgten, eingeräumt worden ist. Sieht

man jedoch von jener oben gerügten Geschmacklosigkeit ab, so wird man für die koloristische Durchführung des Bildes, vorausgesetzt, daß man für die naturalistische Malerei Sympathien hegt, nur Worte des Lobes finden. Den Laien wird freilich die flüchtige, fast skizzenhafte Behandlungsweise, die nur die Schale streift, nur den farbigen Gesamteindruck eines Gegenstandes, Ton neben Ton keck und flott hinsetzend, wiedergiebt, nicht besonders ansprechen, oder er wird ihr wenigstens nicht das nötige Verständnis



Brüderchen schläft. Von Meyer von Bremen.
Mit Bewilligung der von der Photogr. Gesellschaft verlegten Photographie.

entgegenbringen. Es ist mehr eine Sache für Feinschmecker des Kolorits, eine artistische Leckerei, wenn man so sagen darf, die uns hier in möglichst koketter Form servirt wird. Der Kenner wird staunen über die stupende Sicherheit, mit welcher die Zeichnung allein durch die Tonwirkung ersetzt worden ist, mit welcher Klarheit sich die Figuren aus diesem scheinbar so willkürlichen Durcheinander von Tönen in doch so vollkommen plastischer Körperlichkeit herausheben. Im Hintergrunde und im umgebenden Beiwerk ist freilich eine gewisse Unruhe nicht vermieden worden. Da schreit alles bunt durcheinander, auch ist an einigen Stellen, namentlich bei dem farbigen Glasfenster, die

Skizzenhaftigkeit etwas zu weit getrieben. Im allgemeinen wird man aber der Malerei das Prädikat geistreich nicht versagen können: sie ist, was der Franzose mit dem unübersetzbaren Worte pétillant bezeichnet. Auch derjenige, welcher diesem Bilde nicht seine vollen Sympathien schenken kann, wird wenigstens dem Maler des „Milton“ die Ehre der großen Medaille willig gönnen.

Ein Unstern hat es gefügt, daß gerade diejenigen unserer deutschen Maler, die berufen sind, mit den Ersten der Fremden in die Schranken zu treten, Menzel und Knaus, bei einer solchen Gelegenheit mit Werken erschienen waren, die sich als ihres Ruhmes nicht würdig erwiesen. Auch in der Kunst gilt das Wort Noblesse oblige. Wenn ein Knaus oder Menzel nicht lauter Trümpfe ausspielen können, thun sie besser



Bacchantin, von Fr. Kraus.

Mit Benutzung [illegible]

zu schweigen als im Hintertreffen zu marschiren. Knaus' köstliche Seiltänzergesellschaft war auf dem großen Jahrmarkt zu Düsseldorf, während wir uns in Berlin, wo wir seiner Kraft dringend bedurften, mit einem Scherze begnügen mußten, der höchstens in einer illustrirten Zeitung an seiner Stelle war. Vor der Thür eines Schlächterladens steht die dicke Besitzerin und blickt, hochrot vor Zorn, einem Hunde nach, welcher, von dem Lehrling verfolgt, mit einem gestohlenen Stück Fleisch das Weite sucht. In dieser Aktion liegt der ganze Reiz des Bildes, welches für einen Stilllebenmaler ein passendes Sujet abgegeben hätte, der auch mit den ausgehängten Schlächterwaaren viel besser zurecht gekommen wäre, als es Knaus gelungen ist. Menzel hat die Rückkehr einer Prozession in eine Kirche bei Gastein dargestellt, mit seinem bekannten Scharfblick für alles Charakteristische, aber in so schroffer, unversöhnlicher Einseitigkeit, daß auch seinem wärmsten Freunde das Lob nicht von Herzen kommen kann. Es ist eine Sammlung von scharf beobachteten Typen, Priester, Bauern und Touristen, die halb neugierig,

halb mit affektirter Gleichgiltigkeit dem Schauspiel zusehen. Wie der lange Bauer sich bückt und die Prozessionsfahne unter dem Thorweg hindurchschiebt, dergleichen kann mit so frappanter Naturwahrheit eben nur ein Menzel malen. Und in der Gruppe der Touristen der junge Laffe, der mit kindischer Demonstration den frommen Wallern den Rücken zudreht, — das ist wieder ein satirischer Hieb, wie ihn nur Menzel austeilen kann! Aber solche bewunderungswürdige Einzelheiten machen noch kein Bild aus. Wie sehr sich Menzel auf geschlossene Bildwirkung versteht, beweist eine gleichfalls ausgestellte Landschaftsstudie aus dem Gasteiner Thal in Gouache, ein Bildchen von köstlicher Feinheit des Tones in der Regenstimmung, in dem Nebel, der das Gebirge umwallt, und in der frischen Färbung der Gärten im Vordergrunde. Auch Defregger, der so ziemlich allein die Münchener Schule vertreten muß, hat in diesem Jahre kein Glück gehabt. Das eine der ausgestellten Bilder, „Holzknechte in der Sennhütte", ist



An der [illegible], von Herm. Kretschmar.

nur die Variation eines oft behandelten Themas und nur insofern bemerkenswert, als es zeigt, daß sich Defregger von seinem oft recht kränklichen Tone loszuringen sucht und zugleich nach größerer Rundung in der Modellirung strebt. Bei dem andern Bilde „Der Liebesbrief" hat sich der Künstler total im Maßstabe vergriffen. Nach der verunglückten Exkursion in das Gebiet der großen Historie mit dem „Abschiede Andreas Hofers" hätte es sich Defregger sollen gesagt sein lassen, daß die Darstellung lebensgroßer Figuren nicht seine Sache ist. Was uns dort aber nur als ein Irrtum erschien, der daraus entstanden ist, daß sich Defregger über den Umfang seines koloristischen Könnens nicht klar genug war, erweist sich bei dem „Liebesbriefe" als ein grober Stilfehler. In Lebensgröße hat er zwei hübsche Bauernmädchen dargestellt, welche mit der Lektüre eines Briefes beschäftigt sind, der ihre ausbündige Heiterkeit erregt. Aus den beiden Köpfen lacht der echte Defregger in seiner ganzen schelmischen Liebenswürdigkeit heraus. Damit ist aber auch unser Interesse erschöpft. Die derben Arme, die Hände, die geblümten Kleider, das Schlüsselbund am Schürzenbande des einen der Mädchen, der hölzerne Tisch, der vor ihnen steht — das alles ist mit einer Unbeholfenheit, mit einer Nüchternheit und Trockenheit gemalt, die den guten Eindruck der Köpfe



Alpenmärchen, von Konr. Dielitz.

Mit Benutzung der von der Photogr. Gesellschaft verlegten Photographie.

Zeitschrift für bildende Kunst. XVI. [illegible]

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Leipzig. Druck von Hundertstund & Pries.

wieder verderben. Wenn jemand nicht über die glänzende Palette eines Gussow verfügt, der jedes Taschentuch, jeden Rockärmel, jeden Knopf malerisch interessant zu gestalten weiß, so muß er eben von lebensgroßen Figuren fern bleiben und ein Format wählen, welches der Bedeutung des Gegenstandes entspricht. Karl Gussow, dem die dritte der großen Medaillen unter einmütigem Beifall seiner Gegner und seiner Freunde zu teil geworden, ist denn auch in diesem Jahre die Rolle eines Retters der deutschen Kunst zugefallen. Mit stolzem Fluge hat er sich zu einer Höhe emporgeschwungen, von der herab er einem Gustav Richter den Ruhm, der beste Frauenmaler zu sein, streitig macht und sich zugleich als Genremaler vergebens nach einem ebenbürtigen Rivalen



Eine Überraschung, von Max Weese.
Mit Genehmigung der [illegible] Photogr. Gesellschaft in Berlin wiedergegeben.

umschaut. Seine Arbeiten und die in ihrer Art fast gleich ausgezeichneten Genrebilder Fritz Werners und Chr. Ludwig Bokelmanns werden wir in einem folgenden Artikel den Lesern in Wort und Bild vorführen. Zum Schluß dieses Artikels wollen wir nur ihre Aufmerksamkeit noch auf die beigegebenen Illustrationen lenken, welche einige besonders populär gewordene Genrebilder von Berliner Malern reproduciren. Meyer von Bremen, der mit Erfolg die Erbschaft Meyerheims angetreten hat, war mit einem Trifolium gleich liebenswürdiger, fein humoristischer Bilder aus dem deutschen Familienleben erschienen, von denen wir das in der Komposition gelungenste „Brüderchen schläft!“ ausgewählt haben. Dielitz' „Alpensee“, welche dem an gefährlicher Stelle eingeschlafenen Gamsjäger im Traume die blaue Blume zeigt, ist eine glänzende Emailmalerei von satter Farbenpracht, würde aber noch größern Eindruck machen, wenn die

märchenhafte Erscheinung nicht so greifbar körperlich zum Ausdruck gebracht worden wäre. Die „Bacchantin" von Friedrich Kraus ist ein Akt, der malerisch wie zeichnerisch mit gleich köstlicher Feinheit durchgeführt worden ist. Durch den absichtlich skizzenhaft gehaltenen Hintergrund kommt die schöne, von seltener Anmut beseelte Gestalt zur vollsten Wirkung. Ehrentrauts „Rast" zeigt die Specialität dieses Künstlers, welcher das Genre Meissonnier kultivirt, von ihrer günstigsten Seite. Hermann Kretzschmer, der älteste der Berliner Orientmaler, zeigt auf seinem Genrebilde „An der Dorfstraße", daß er auch die freudige Lebenslust der Heimat noch mit frischem Humor zu schildern weiß. Mit Max Weese endlich ist ein homo novus in die Reihe der Berliner Genremaler eingetreten, der gleich mit einem durchschlagenden Witze, der auch malerisch ziemlich glücklich veranschaulicht worden ist, debütirt hat.

Adolf Rosenberg.

Ein Skizzenbuch von Callot.*)

Mit Illustrationen.

Vor etwa fünf Jahren erwarb die Albertina durch Vermittelung des Kunsthändlers Alex. Posonyi eine Anzahl höchst geistreicher, fein und sicher mit der Feder auf Papier ausgeführter Zeichnungen, welche noch in den Händen ihres letzten Besitzers, des Herrn Franz Pulsky in Pest, einen kleinen Pergamentband von handsamem Querformat gebildet hatten — ein Skizzenbuch Jacques Callots, des berühmten, bei uns durch Theodor Amadeus Hoffmanns „Phantasiestücke" in Aller Mund gebrachten französischen Kupferstechers.

Wir haben bereits vor längerer Zeit in einem Bericht über die jüngsten Vermehrungen der Wiener Museen der wertvollen Acquisition kurz gedacht und auf eine bevorstehende Veröffentlichung derselben hingewiesen. Soeben verläßt nun diese Publikation die Presse und bereichert den neuen Kunstverlag Wiens um ein reizvolles kleines Prachtwerk, welches zugleich in den von seinem gelehrten Herausgeber den Tafeln beigefügten, in französischer Sprache abgefaßten Textblättern wichtiges neues Material zur Würdigung des lothringischen Meisters enthält.

Wir wollen den Lesern zunächst, an der Hand des Herausgebers, über die technische Beschaffenheit der Zeichnungen Bericht erstatten. Es sind — nach Auflösung des ursprünglichen Pergamentbandes, welcher 19 Cent. breit und gegen 14 Cent. hoch war — 72 Blätter von verschiedener Größe, 5 von denselben mit Zeichnungen auf beiden Seiten, so daß die Zahl der Zeichnungen 77 beträgt. Dazu kommen noch 18 Blätter, welche teils leer, teils mit ganz flüchtigen oder verwischten Croquis in schwarzer Kreide oder in Rötel ausgefüllt sind. Diese wurden wieder in den alten Pergamentumschlag eingeheftet und repräsentiren so den ursprünglichen Zustand des Skizzenbuches. Die Federzeichnungen sind auf 32 Kartons mit vertieften Füllungen aufgespannt. Das Papier ist fein und fest, mit Wasserstreifen von 27 Millim. Abstand und mit einem Wasserzeichen, in dessen Kreis ein Dreiberg mit einem Vogel darüber eingeschlossen erscheint.

Zeichnungen von Callot in schwarzer Kreide oder in Rötel kommen öfter vor; so z. B. besitzt die Handzeichnungensammlung der Uffizien deren eine beträchtliche Anzahl. Sie stammen meist aus der frühern italienischen, phantastischen Epoche des Meisters. Das Skizzenbuch der Albertina dagegen enthält fast nur Federzeichnungen[1], und zwar von einer vollendeten Sicherheit und Feinheit der Ausführung, welche die Wunder seiner Radirnadel oft noch übertrifft.

*) Livre d'esquisses par Jacques Callot dans la collection Albertine à Vienne, avec cinquante héliogravures en fac-simile et huit vignettes, publié par Moriz Thausing. Wien, H. O. Miethke. 1880. 21 Taf. und 20 S. Text. kl. Fol.

1) An verschiedenen Stellen, besonders bei Aufnahmen nach der Natur, erkennt man unter dem braunen Federstrich eine Vorzeichnung mit schwarzer Kreide; bisweilen — jedoch selten — ist schließlich noch mit Rötel nachgeholfen.

Es geht dann auch aus dem Inhalt wie aus der Behandlungsweise der Darstellungen mit Evidenz hervor, daß die Blätter in die Zeit fallen, in welcher sich — wie Meaume trefflich nachgewiesen — bei Callot der Übergang in seine letzte, reifste Stilperiode vollzog, nämlich in die Jahre 1621—25. Und auf die Genesis dieser seiner vollendetsten Stilepoche wirft das Skizzenbuch ein überraschendes Licht. Wir besitzen in ihm die urkundlichen Beweise dafür, daß es in erster Linie die deutschen und niederländischen Meister des 16. Jahrhunderts gewesen sind, durch deren eingehendes Studium Callot sich aus der grotesken Manier seiner italienischen Zeit herauswand und einer höhern freiern Darstellungsweise teilhaftig wurde. Neben Holbein, Dürer und Lucas van Leyden scheint auch der originelle Realismus eines gleichzeitigen französischen Meisters, vielleicht des Louis Lenain von Laon oder eines andern der drei Brüder, auf Callot eingewirkt und ihm einzelne der an Murillo gemahnenden Gestalten eingegeben



Selbstporträt Callots.

zu haben. Endlich — last not least — war es die Natur selbst, nach welcher er die emsigsten Studien machte, als Vorbereitungen für sein Hauptwerk, die große Darstellung der Belagerung von Breda (Meaume Nr. 510). Auf diesem Wege streifte Callot die fremdartigen Züge seiner Jugend ab, und wurde erst er selbst, der echt französische, im Kleinen große Meister!

Die Erläuterungen, mit welchen Thausing die heliographisch reproducirten Zeichnungen begleitet, führen dies nun im einzelnen weiter aus. Wir können davon hier nur das Wichtigste berühren. Zunächst sei des höchst interessanten Selbstporträts gedacht, welches in Holzschnitt an der Spitze des Textes der Publikation steht, und von dem wir einen Abdruck dieser Anzeige beifügen können. Es ist ohne Zweifel das beste und getreuste Bildnis Callots, welches wir besitzen. Die mit einem Spitzenkragen umgebene Büste ist linkshin gewendet, der Kopf schaut träumerisch heraus, mit hinaufgestrichenem Schnurrbart und wirr flatterndem Haar. In den Zügen entspricht das Bild so ziemlich dem fast gleichzeitigen Stiche von Lucas Vorstermann in der van Dyckschen Ikonographie; aber welcher Unterschied in Auffassung, Haltung und Ausdruck! Vorstermann giebt uns den Meister wohlfrisirt und wohlgenährt, ins Niederländische

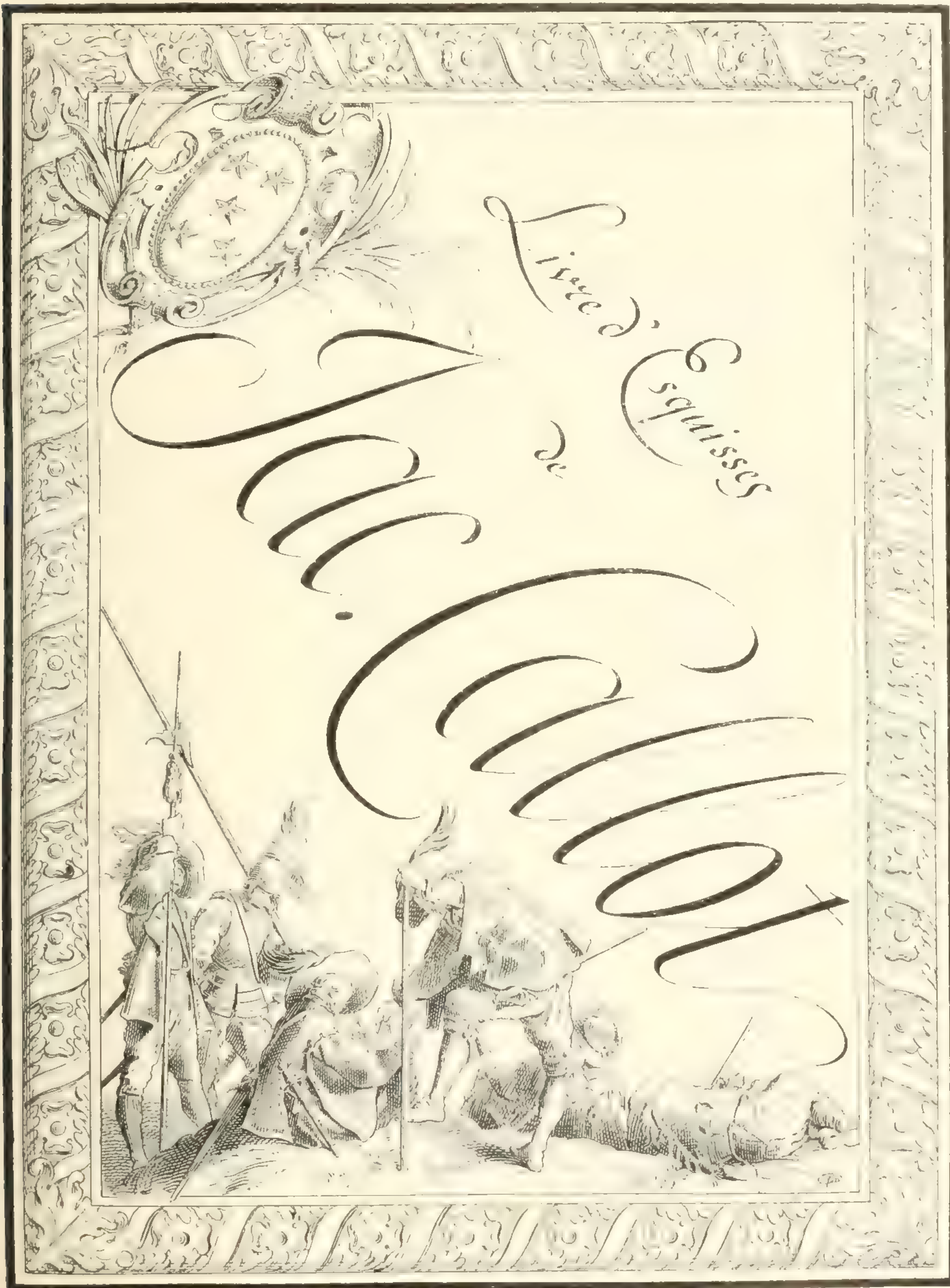
übersetzt. Hier haben wir den edlen Callot vor uns, nervös, kränklich, liebenswürdig, phantasievoll, wie er in seinen Werken sich uns offenbart. Es ist eine flott hingeworfene Kreidezeichnung, an Augen, Lippen, Nase und Haar mit einigen Rötelstrichen belebt, wie dies Rubens zu thun liebte, das Ganze von einer mit unnachahmlicher Grazie aus freier Hand gezogenen Ovallinie eingefaßt.

Unter den Studien nach andern Meistern, welche das Skizzenbuch aufweist, sind die acht Blätter nach Holbeins Totentanz von besonderm Interesse. Daß der ergreifende Bildercyklus des deutschen Meisters Callots Phantasie lebhaft beschäftigte, wußte man bereits aus den in Form eines Frieses komponirten Kohlenzeichnungen der Uffizien, auf welchen er eine Anzahl der Holbeinischen Todesbilder aneinander gereiht hat. Hier im Skizzenbuch erscheinen sie nach einem innern Einteilungsgrunde kombinirt, nämlich je nach der Rolle, welche der Tod im Bilde spielt, indem er als Führer oder Entführer, als Besucher, als Gaukler, als Würger oder als Räuber auftritt; und dieser neuen Kombination entspricht auch die dämonische Vergeistigung der Gestalten, die über Holbeins Holzschnitte weit hinausgeht. Dies, sowie der Umstand, daß die Figuren des Skizzenbuches in der Regel im Gegensinn zu Holbeins Holzschnitten gezeichnet sind, brachte Thausing auf die Vermutung, es möchten Callot noch die Originalzeichnungen Holbeins vorgelegen haben. Bei den Studien nach Kupferstichen von Lucas van Leyden und Dürer, welche nun folgen, findet man eine solche Umkehrung nicht.

Von den Blättern mit Naturstudien oder eignen Erfindungen Callots haben sich etwa zehn als Vorarbeiten für den großen Stich der Belagerung von Breda nachweisen lassen, welchen bekanntlich die Gouverneurin der Niederlande, die Infantin Isabella Clara Eugenia, bei unserm Meister bestellte. Bisher war man der Meinung, Callot sei erst nach der im Juni 1625 erfolgten Einnahme von Breda dorthin gekommen, um seine Studien zu machen, die er dann daheim in Nancy zu dem Stiche verarbeitet habe. Das Skizzenbuch der Albertina bezeugt, daß er bereits ein Jahr früher, während der Belagerung 1624, sich im Lager Spinola's aufgehalten hat. Dafür sprechen nicht nur die vielen, offenbar nach der Natur aufgenommenen Lagerscenen, Gefechte, Soldatenfiguren, sondern es liegt dafür ein specielles Beweismittel vor in den fünfzehn Blättern des Skizzenbuches, welche mit Studien nach polnischen Reitern und Edelleuten, deren Kostümen, Waffen, Pferdegeschirr u. s. w. bedeckt sind. Diese polnischen Reiter hat Callot nirgends anderswo studiren können als im Lager vor Breda. Ende September 1624 kam nämlich der Prinz Wladislaus Sigismund von Polen und Schweden, Sohn des Königs Sigismund III. Wasa, zum Besuche der Erzherzogin Isabella nach Brüssel und begab sich mit großem Gefolge in das Lager Spinola's vor Breda, der ihn glänzend aufnahm und ihm die noch unvollendeten Belagerungsarbeiten zeigte. Das Gefolge dieses polnischen Prinzen war es, was Callot die Gelegenheit zum Studium jener malerischen Reitergestalten bot, und die Seltenheit ihrer Erscheinung, der pittoreske Reiz ihrer Kostüme übte so viel Anziehungskraft auf den Künstler aus, daß er gern bei ihnen verweilte und in alle Einzelheiten einging. Daß er in einem seiner Stiche von diesen Studien Gebrauch gemacht hätte, läßt sich nicht nachweisen. Aber von dem intimen Verkehr des Meisters mit dem Kriegsvolk vor Breda gewinnt man eine Vorstellung aus der Gruppe links im Vordergrunde des Bildes der Belagerung, welche Thausing, außer Callots Wappen mit den fünf Sternen, zur Verzierung des Einbandes seiner Publikation benutzt hat, von dem wir den Lesern eine verkleinerte Nachbildung vorführen. Wir sehen dort Callot selbst sitzen und seine Aufnahmen machen, umgeben von den martialischen Gestalten der Krieger, deren einer ihm den Zirkel auf die Zeichnung hält. Man gewinnt dadurch den merkwürdigsten Einblick in die Art, wie dieser Genius geschaffen hat, in sein intimes Verhältnis zur Natur und zum Leben; die realistische Seite seiner Kunst, welche bei uns über der phantastischen oft zu gering angeschlagen wird, erhält auf diese Weise ihre Erklärung und Beleuchtung.

Wir haben damit die Leser in das anziehende kleine Werk hinreichend eingeführt und brauchen ihnen das genauere Studium der geistvollen Blätter und ihres lehrreichen Kommentars kaum besonders zu empfehlen. Zum Schluß nur noch ein Wort über die Herstellung und Ausstattung der Publikation, welche — wie das von dem bewährten Geschmack des Autors

und des Verlegers nicht anders zu erwarten war — eine in jeder Beziehung mustergiltige ist. Die fünfzig Heliogravüren, welche zu je zweien auf fünfundzwanzig Tafeln vereinigt sind, rühren von Herrn Albert Franz in Wien her. Den Text zieren Anfangs- und Schlußvignetten



mit Motiven aus dem Skizzenbuch, das Wappen der Erzherzogin Isabella aus der „Belagerung von Breda" und drei Blätter aus Holbeins Totentanz in Zinkotypien. Der auf Büttenpapier ausgeführte Druck stammt aus der k. k. Hofbuchdruckerei von C. Fromme.

G. v. L.

Die Provinzial-Galerien Frankreichs.

Mit besonderer Berücksichtigung der älteren Landschaftsbilder.

Von Karl Woermann.

Mit Illustrationen.

Es ist allbekannt, welche Kunstschätze die kleinen Residenzen Deutschlands in ihren Mauern bergen und wie gewaltig die Sammlungen sind, welche die Schlösser der englischen Großen in allen Teilen des Landes füllen. Weniger bekannt ist der Reichtum an Kunstwerken, welcher in den französischen Departements zerstreut ist; und doch ist es eine Thatsache, daß die Galerien der französischen Mittel- und Kleinstädte in ihrer Gesamtheit einen Gemäldeschatz besitzen, aus dem sich beinahe eine zweite Louvre-Sammlung auslesen ließe.

Aus diesem Grunde glaubt der Verfasser nichts Unerwünschtes zu thun, wenn er als erste Frucht seiner jüngsten, über fast ganz Europa ausgedehnten Studienreise einige Anmerkungen über die französischen Provinzialmuseen hier veröffentlicht. Dem Hauptzwecke jener Reise entsprechend, müssen diese Aufsätze sich freilich in erster Linie als Beiträge zur Geschichte der ältern Landschaftsmalerei geben. Aber so weit der Raum es gestattet, soll eine kurze allgemeine Charakteristik jeder Sammlung nicht ausgeschlossen sein.

Die Franzosen selbst sind sich ihres Besitzes erst seit etwa zwanzig Jahren bewußt geworden. Das erste Buch, welches den Parisern Nachricht von den in der Provinz zerstreuten Gemälden gab, war Leonce de Pesquidoux's Voyage artistique en France (Paris, Lévy Frères 1857). Es ist ein mehr feuilletonistisches als kunstwissenschaftliches Werk, welches seine kritischen Bemerkungen überdies fast ganz auf die französische Schule beschränkt. Zwei Jahre später erschien Clément de Ris' Les Musées de Province (Paris, Vve. Jules Renouard 1859; seconde édition entièrement refondue 1872). Dies ist ein von kompetenter Feder verfaßtes Werk über die französischen Provinzialmuseen, welches jedoch auf die Specialitäten, welche den Verfasser dieser Artikel interessirten, selten eingeht. Er bedauert aber auch der Selbständigkeit seiner eignen Beobachtungen wegen nicht, dieses Buch nicht zur Hand gehabt zu haben, als er seine Anmerkungen in den französischen Sammlungen schrieb. Daß er es nachher benutzt hat, versteht sich von selbst.

Pesquidoux's Buch beschreibt 22 Gemäldesammlungen französischer Provinzialstädte. Clément de Ris schildert ihrer 28. Pesquidoux hatte so wichtige Museen, wie diejenigen von Grenoble, Caen und Colmar, ausgelassen. Auffallend aber ist, daß auch in der zweiten Auflage des Werkes von Clément de Ris Sammlungen, wie diejenigen von Amiens, Arras und Douai, fehlen. Alle 67 französischen Städte zu besuchen, an welche im Jahre 1862 Gemälde vom Staate geschickt worden, wird freilich nicht leicht jemand unternehmen; und die große Mehrzahl aller dieser Sammlungen, soweit sie überhaupt diesen Namen verdienen, wären auch sicher nicht wert, beschrieben zu werden. Auch dem Verfasser dieses Aufsatzes ist es nicht vergönnt gewesen, alle französischen Provinzialmuseen zu besuchen. Er hat sogar einige, die seine Vorgänger besucht haben, wie diejenigen von Angers, Avignon und Nancy zu seinem Bedauern nicht gesehen, und einige, die seine Vorgänger beschrieben haben, wie diejenigen von Colmar, Metz, Straßburg nicht beschrieben, weil sie inzwischen deutsch geworden sind. Noch andere, welche er beschrieben hat, fehlen gleichwohl in der Reihe dieser Aufsätze, weil dieselben sonst das für eine Zeitschrift zulässige Maß überschreiten würden. Nur fünfzehn Sammlungen, aber die fünfzehn bedeutendsten, sollen besprochen werden.

Der Ursprung der in Frankreich verteilten Gemäldesammlungen ist ein ganz anderer, als derjenige der englischen oder deutschen Galerien. Die in ganz Deutschland zerstreuten Bilderschätze gehören zu den wenigen guten Früchten, welche die Kleinstaaterei und der Par-

tikularismus getragen haben. Die Sammlungen, welche in England im Lande und auf dem Lande zerstreut sind, sind mit wenigen Ausnahmen (Oxford, Cambridge, Liverpool, Edinburg, Glasgow) Privateigentum der Nobility und Gentry, denen ihr festgegründeter Reichtum ermöglicht, ihre Kunstschätze von Generation zu Generation zu vererben. Die französischen Provinzialmuseen verdanken dagegen einem vom Centrum Frankreichs ausgegangenen Decentralisationsakte Napoleons I. ihre Entstehung und fortwährenden Geschenken der Staatsregierung einen wesentlichen Teil ihrer Blüte.

Nachdem im Jahre 1798 das Louvre-Museum eröffnet worden war und sich herausgestellt hatte, daß seine Räume lange nicht ausreichten, um den gesamten Nationalbesitz an Gemälden zu beherbergen, erließ der Konsul Bonaparte im folgenden Jahre ein Dekret (vom Fructidor des Jahres VIII), durch welches er die Bildung von 15 Sammlungen aus dem Ueberflusse von Paris und Versailles befahl. Die Städte, welchen diese Sammlungen zugedacht wurden, waren Lyon, Bordeaux, Straßburg, Brüssel, Marseille, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse, Genf, Caen, Lille, Mainz, Rennes, Nancy. Die Bilder sollten aber erst geschickt werden, wenn die Städte, in deren Eigentum die Sammlungen übergehen sollten, für einen geeigneten Raum zu ihrer Aufnahme gesorgt haben würden. Die Herstellung dieser Räumlichkeiten nahm natürlich einige Jahre in Anspruch. Einige jener Städte hatten aber auch bereits früher Museen gegründet, und andere waren durch die Plünderung der Kirchen und die Aufhebung der Klöster in den Besitz einer beträchtlichen Anzahl alter Bilder gelangt, ja in manchen von ihnen ergriffen umsichtige Männer schon mitten im Zerstörungswerke der Revolution Maßregeln zum Schutze der alten Bilder und wiesen auf die Notwendigkeit hin, Museen aus ihnen zu bilden. In Caen schrieb man auf die Kirchen- und Klosterbilder, welche man vor der Volkswut retten wollte: Gardé pour le muséum und verwandelte fromme Sprüche, mit denen die alten Maler sie ausgestattet hatten, in Liberté, égalité, fraternité.

Die Uebersendung der 846 Gemälde aller Schulen, welche für jene 15 Städte ausgesucht worden waren, erfolgte in den Jahren 1803—1805. Im Jahre 1811 aber verteilte Kaiser Napoleon 209 fernere Gemälde unter die sechs Städte Lyon, Dijon, Grenoble, Brüssel, Caen und Toulouse. Die Auswahl der für die Provinzialmuseen bestimmten Gemälde war ohne Rücksicht auf ihre Provenienz erfolgt; diese aber war eine vierfache. Ein Hauptteil stammte aus der seit Franz I. stetig angewachsenen königlichen Sammlung; ein zweiter Teil fiel durch die Plünderung der Pariser Klöster und Kirchen an die Nation; ein dritter Teil verdankte den Akademiepreisen seine Entstehung und bestand aus den Gemälden, welche von 1649—1793 die Wände der Akademie geschmückt hatten; der letzte, aber keineswegs unwichtigste Bestandteil des nationalen Gemäldebesitzes aber war durch den Kunstraub, den die französischen Eroberer in allen Ländern begangen hatten, nach Paris gekommen.

Diese geraubten Gemälde sollten bekanntlich im Jahre 1815 zurückgegeben werden; auch fanden die Delegirten der Verbündeten die Spur einiger der an die größten Provinzialstädte gesandten Gemälde; wie z. B. Lyon Perugino's Himmelfahrt Christi aus der Peterskirche in Perugia nur behalten durfte, weil Papst Pius VII. es der Stadt auf deren inständiges Bitten schenkte. Im allgemeinen aber kamen die Provinzialmuseen bei der Rückforderung besser weg als die Pariser Sammlungen. Teils hatten die Delegirten keine genügende Kenntnis von dem Umfange des an die Provinz verteilten Materials, teils meinte man auch wohl, daß Paris keine Werke ersten Ranges an die kleinern Städte abgegeben haben werde.

Das Letztere war ein Irrtum. Allerdings hatte man ausdrücklich den Grundsatz aufgestellt, die größten Meisterwerke und die kunstgeschichtlich interessantesten Bilder müsse Paris behalten; aber man verfuhr keineswegs engherzig bei der Verteilung, und die Kunstgeschichte war damals noch nicht weit genug entwickelt, als daß die Pariser imstande gewesen wären, alles Wichtige vom Unwichtigen zu unterscheiden. So kam es denn, um jetzt nur zwei Beispiele anzuführen, daß Tours zwei der Staffelbilder von Andrea Mantegna's Hauptwerk aus der Kirche S. Zeno in Verona behielt, und daß man heute noch nach der abgelegenen Stadt Caen reisen muß, um Perugino's Sposalizio zu sehen.

Seit dem Jahre 1815 haben die französischen Provinzialmuseen sich stetig weiter entwickelt.

Die drei Faktoren, welche sich dazu die Hand reichten, waren der Staat, die Stadt und die Bevölkerung. Der Staat hat in Frankreich weit mehr für die Galerien der kleinern Städte gethan als in irgend einem andern Lande. Die Gemälde, welche er alljährlich im Pariser „Salon" erwirbt, bleiben keineswegs alle in Paris, sondern werden in umfangreichster Weise in die Provinz verteilt. Am Rahmen einer ganzen Reihe der schönsten modernen Bilder jeder dieser Sammlungen prangt das Don de l'état und erregt den Neid deutscher Provinzbewohner. Dem Museum von Dijon z. B. hat der Staat von 1814—1830 zehn moderne Gemälde, von 1830—1848 deren sieben, von 1849—1859 zehn und von 1859—1869 siebzehn geschenkt; und als der französische Staat im Jahre 1861 die berühmte Sammlung Campana in Rom erwarb, fiel es ihm nicht ein, alle deren Schätze der Hauptstadt zu lassen; vielmehr erhielten alle irgendwie in Frage kommenden Städte ihren reichlichen Anteil an antiken Vasen und Marmorwerken, an Gemälden und Kuriositäten.

Auch die Stadtverwaltungen nehmen das lebhafteste Interesse an der Entwicklung der Galerien. Überall machen sie gelegentlich Ankäufe. Einige Städte aber suchten sich ganz systematisch in den Besitz würdiger Gemäldesammlungen zu setzen. So kaufte die Stadt Nantes schon im Jahre 1810 die Sammlung Cacault, welche 1155 Gemälde enthielt und im Jahre 1814 eine fernere Sammlung von 47 Oelbildern: das Bessere und Beste davon behielt sie. 400 schlechte Bilder verkaufte sie im Jahre 1831.

Der Ehrgeiz oder der Lokalpatriotismus der Bewohner der französischen Städte that schließlich das Seine zu der Bereicherung der Sammlungen. Der Ankauf von Bildern durch eigne zu dem Zwecke gebildete Vereine scheint freilich nicht so entwickelt zu sein, wie in Deutschland; aber Privatleute thun um so mehr. Daß Galeriebesitzer ihre Schätze letztwillig ihrer Vaterstadt vermachen, wird fast als selbstverständlich angesehen. Auf diese Weise ist z. B. Montpellier in den Besitz einer der bedeutendsten Sammlungen Frankreichs gekommen; vor allen Dingen aber entspricht es auch dem französischen Charakter, daß der Wohltäter den Dank für seine Freigebigkeit noch erleben will. Daher gehören nicht nur Geschenke einzelner Gemälde durch begüterte Sterbliche zu den alltäglichen Dingen, sondern einige Sammler schenken auch schon bei ihren Lebzeiten ihre ganze Galerie der Stadt, sorgen selbst dafür, daß sie hübsch in besondern Sälen des Museums untergebracht werde, und vermehren sie alljährlich durch alle Werke, die ihr Sammeleifer ihnen ferner in die Hände spielt. Dies ist z. B. der Fall des als Musée Bernard konstituirten Teiles des Lyoner Museums.

Man sieht, bei solchen Hilfsmitteln wäre es fast ein Wunder, wenn die französischen Provinzialmuseen nicht gediehen und wüchsen; aber man sieht auch, daß diese, besonders seit 1815, erschlossenen Hilfsquellen ihrer Natur nach nicht auf die Städte beschränkt zu sein brauchten, welche in der ersten Kaiserzeit mit einem Fonds alter Gemälde bedacht worden waren, und da überdies einige Städte, welche das Napoleonische Regime vergessen hatte, sich trotzdem eines bessern aus den eingezogenen Kirchengütern stammenden Lokalbesitzes erfreuten als manche der reich bedachten, so ist es erklärlich, daß einige dieser 1803—1805 und 1811 übergangenen Orte, wie z. B. Douai, heute eine bessere Gemäldegalerie besitzen als manche jener damals bevorzugten Städte.

Übrigens ist es bei der lediglich durch Zufall bedingten Provenienz der Gemälde fast aller französischen Provinzialsammlungen unmöglich, ihre Besprechung einer historischen Reihenfolge, und wertlos, sie einer geographischen Einteilung unterzuordnen. Ihre Aufzählung könnte nur in der Reihenfolge, in welcher man sie zufällig besucht hat, oder in alphabetischer Anordnung erfolgen. Der Verfasser wählt die letztere.

1. Bordeaux.

Das Museum von Bordeaux enthält eine der am frühsten vom Staate bedachten und seit ihrem Bestehen am wichtigsten von allen Seiten ergänzten Gemäldesammlungen, die jedoch leider in ganz ungenügender Weise in den Sälen eines Pavillons des Schlosses am Jardin public untergebracht ist. Die Wände sind von den Decken bis zu den Fußböden mit Gemälden gefüllt, und auch in der Mitte der Säle laufen Scheidewände entlang, an denen kein Platz

frei ist. Infolgedessen hängen viele Bilder so hoch oder in so dunklen Ecken, daß sie unsichtbar sind. Auch der Katalog, welcher in der Ausgabe von 1879: 658 Gemäldenummern enthält (Clément de Ris giebt nur 461 an), gehört zu den ungenügendsten aller französischen Provinzialgalerien.

Für meine landschaftlichen Specialstudien fand ich hier so viel anzumerken, daß ich in Bezug auf das Allgemeine nur ganz wenige Worte vorausschicken darf. Unter den großen Figurenbildern alter Meister befinden sich neben vielem Zweifelhaften und Unechten auch vortreffliche Werke. Perugino's großes Altarblatt mit der Muttergottes und den heiligen Hieronymus und Augustinus stammt aus der Sakristei von S. Agostino zu Perugia. Ich hielt es, wenn auch ein Schüler des Meisters daran geholfen haben mag, doch im wesentlichen für ein eignes und charakteristisches Werk des Meisters. Crowe und Cavalcaselle[1] erklären, es nicht gesehen zu haben, vermuten aber nur eine Schülerarbeit in ihm. Nicht erwähnt finde ich dagegen ein interessantes Werk von Marco Palmezzano, dem Schüler Melozzo da Forli's. Es stammt aus der Sammlung Campana, stellt eine Kreuzigung Christi mit verschiedenen Leidtragenden dar und trägt die Inschrift: Marchus palmezanvs Pictor foroliviensis faciebat MCCCCCIIII. Von den großen Niederländern ist das Martyrium des heiligen Georg von Rubens, dem der Katalog sieben Bilder giebt, hervorzuheben, ein Gemälde, welches aus einer Kirche von Lierre stammt, dessen Schützengesellschaft es bei Rubens bestellt hatte. Unzweifelhaft ist es aus seiner Werkstatt hervorgegangen; aber es gehört zu jenen Werken, welche eilig und fabrikmäßig hergestellt wurden und wenig von des Meisters eigner Hand zeigen[2]). Von den niederländischen Genremalern ist eine Gaststubenscene von R. Brakenburgh zu nennen, ein gutes, bezeichnetes und von 1692 datirtes Bild des Meisters.

Indem ich mich zu den alten Landschaften wende, will ich zunächst der römischen Schule des 17. Jahrhunderts gedenken. G. Dughet und Claude Lorrain sollen in Bordeaux beide vertreten sein. Leider aber sind die Bilder des Erstern viel zu schwach, als daß wir sie seiner Hand vindiziren könnten, und der Claude Lorrain der Sammlung trägt den Stempel der Nachahmung an der Stirne, obgleich die Komposition derjenigen von Nr. 85 des Liber Veritatis sehr ähnlich sieht.

Erst unter den niederländischen Landschaften der Sammlung von Bordeaux finden wir kunstgeschichtlich interessante Bilder. Gleich die Brueghel-Schule ist mit einem wichtigen Bilde vertreten, welches Herrn Clément de Ris viel Kopfzerbrechens verursacht hat[3]). Es ist eine große Waldlandschaft mit einer Rast der Diana von A. Govaerts, groß und leserlich AGOVAERTS 1614 bezeichnet. „Qu'est ce que ce Govaerts?“ fragt Herr Clément de Ris und macht einen natürlich vergeblichen Versuch, den Meister mit dem hundert Jahre jüngern H. Govaerts, von dem das Antwerpener Museum (Nr. 178) ein bezeichnetes Bild besitzt, in Verbindung zu bringen. Alfr. Michiels hatte aber schon vier Jahre vor dem Erscheinen der zweiten Auflage der Musées de Province das französische Publikum mit unserem A. Govaerts und seinem AGOUAERTS 1624 bezeichneten Braunschweiger Bilde bekannt gemacht[4]). Michiels, welcher die „Vier Elemente“ der Braunschweiger Galerie des Meisters einziges bezeichnetes Bild nennt, scheint das Buch seines Landsmannes freilich ebenso wenig gelesen zu haben, wie dieser das seine. Das Bordeauxer Bild befindet sich seit 1848 in der dortigen Sammlung[5]). Jedenfalls ist es sehr interessant, einen zehn Jahre ältern Bruder des Braunschweiger Bildes gefunden zu haben, ein Bild, welches dieselbe Kraft und Klarheit der Komposition, dieselbe Energie der breitbuschigen Waldbäume, dieselbe sorgfältige Detaillirung der vordern Blätter, Kräuter und Vögel und dieselbe Frische des Tones innerhalb des deutlich ausgeprägten Stiles der Schule Jan Brueghels zeigt. Michiels, der manchmal auch etwas Richtiges gesehen, hat recht, wenn er A. Govaerts als den bedeutendsten der Doppel-

1) Engl. Ausgabe III, p. 253. — 2) Vgl. Clément de Ris a. a. O., S. 88.

3) Musées de Province, S. 90 und 91.

4) Histoire de la Peinture flamande. Sec. ed. 1868. V, p. 371.

5) Außerdem finden sich zwei bezeichnete Bilder dieses Meisters in der Augsburger Galerie; und eines seiner schönsten Werke mit der Jahrzahl 1615 hängt in der Brera zu Mailand.

gänger Jan Brueghels hinstellte. Leider unterscheiden wir auch innerhalb dieser Schule die verschiedenen Meister immer noch lange nicht deutlich genug von einander! — Die beiden Artbois sind unzweifelhaft Brüsseler Bilder, aber für den Meister selbst zu schwach. Interessant ist dagegen das Bild von Jan Siebrechts, eine flache Bauernhoflandschaft von großer, fast Potterhaft detaillirender Wahrheit, aber größerer Breite und Weiche der gleichwohl außerordentlich festen, ja kecken Pinselführung, zugleich von einer eigentümlich kühlen Frische des Tones, lauter Eigenschaften, welche es durch ihre Übereinstimmung mit des seltenen Meisters bezeichneten Hauptbildern im Liller Museum beglaubigen. Als inconnu bezeichnet der Katalog das Bild Nr. 540, ein feines graues Seestück mit frisch bewegten Wogen unter hellblauem Himmel und mit der Bezeichnung I. P. Das könnte nach dieser Bezeichnung Jan Peeters oder Jan oder Julius Parcellis sein. Nach Maßgabe der in mein Bewußtsein übergegangenen Bilder des Jan Parcellis möchte ich es diesem Meister zuschreiben, wogegen ich das demselben zugeschriebene, ebenso bezeichnete Bild des Madrider Museums eher für einen Jan Peeters gehalten habe. Ich behalte mir eine Würdigung und Sonderung der I. P. gezeichneten Seestücke jedoch für eine andere Gelegenheit vor. Von B. Peeters, dessen Bilder doch nicht so selten sind, wie Clément de Ris annimmt, ist ebenfalls ein frisches kleines Seesturmbild da, welches zu seinen allerbesten derartigen Leistungen allerdings nicht gehört.

Indem ich zur Betrachtung der holländischen Landschaften der Galerie von Bordeaux übergehe, habe ich zunächst des 1835 von der Stadt angekauften, von Clément de Ris nicht erwähnten kleinen Bildes von Corn. Poelenburg zu gedenken. Rechts vorn, wo ein Weg zwischen Bäumen unter Felsen hinführt, kniet ein Einsiedler. Links schweift der Blick über die Campagna bis an ferne blaue Berge. Die einfachen Gegensätze brauner, blauer und grauer Töne sind harmonisch, aber etwas kalt, süß und porzellanen zusammengestimmt, wie das bei Poelenburg der Fall zu sein pflegt. Das Bild ist C. P. bezeichnet und unzweifelhaft echt. Dagegen hat schon die französische Kritik mit Recht das Poelenburgs Schüler Vertanghen zugeschriebene Bild mit den badenden Nymphen für ein französisches Werk vom letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts erklärt [1]. Mit zahlreichen, aber leider keineswegs durchweg echten Bildern ist die große realistische Landschaftsschule Hollands vertreten. Das Bild von P. Molyn d. ä., eine von einem Bache durchflossene Dünenlandschaft von bräunlichem, in der Sonne graugelblichen Tone und sehr flotter und pastoser Mache hielt ich für echt; aber es hing zu hoch und zu dunkel, um zu sehen, ob es bezeichnet war. Dem Jan van Goyen werden fünf Landschaften zugeschrieben, nämlich die Nummern 464—468, von denen Nr. 467, eine getürmte Stadt an breitem Flusse in kräftigem, leuchtend-bräunlichem Tone darstellend und links am Boote VG 1647 bezeichnet, unzweifelhaft echt ist. Auch Nr. 466, ebenso bezeichnet und von 1652 (die 2 undeutlich) datirt, könnte echt sein. Nr. 465 aber ist sicher nicht von van Goyen. Ich möchte eher an Coelenbier denken, dessen bezeichnete Bilder sehr selten sind [2]. Nr. 464 hing so dunkel, daß ich es nicht sehen konnte; und das große Hochbild Nr. 468, ein Dünenweg, an dem rechts kahle Bäume stehen, war mir trotz seiner Ähnlichkeit mit einem Amsterdamer Bilde nicht voll überzeugend. Von einem seltnen Meister, Namens Kolen, den Kramm nicht kennt, dessen Bode aber in seinem Artikel über die Haarlemer Landschafter gedenkt [3], besitzt Bordeaux ein v. KOLEN bezeichnetes, bräunliches Strandbild mit Dünen, ohne sonderliche Feinheit. Jacob Ruisdael soll nach der Ansicht des Kataloges mit vier Bildern vertreten sein, welche, wie die fünf Bilder van Goyens sämtlich aus der Sammlung des Marquis de Lacaze stammen, aber auch sämtlich nicht von Jacob Ruisdael gemalt sind. Wenigstens drei von ihnen zeigen dieselbe etwas trockene Hand und eine Verschlingung

1) Clément de Ris a. a. O., S. 85.

2) Vgl. W. Bode in dieser Zeitschrift, Bd. VII, S. 172. Zwei bezeichnete Bilder von Coelenbier befinden sich im Besitze des Malers G. Oeder zu Düsseldorf.

3) Vgl. die vor. Anm. Ich kann des trefflichen Aufsatzes von Bode nicht gedenken, ohne gleich hier die Thatsache mitzuteilen, daß ich von Schoeff, auf dessen bei Herrn Vieweg in Braunschweig befindliches Bild Bode dort aufmerksam gemacht, ein diesem sehr ähnliches und fast genau so bezeichnetes Bild (J. Schoeff) in der Madrider Galerie entdeckt habe. Es ist Nr. 1389, dort nur als Schule des van Goyen katalogisirt.

der Initialen des Namenszuges, wie der Meister sie niemals angewandt hat. Alt schienen diese mir jedoch zu sein, und ich dachte sofort an Isaak Ruisdael, ohne gelesen zu haben, daß auch W. Burger wenigstens zwei von ihnen diesem freilich immer noch problematischen Meister zugeschrieben hat[1]. Ein echter, guter Jan van Looten ist das unleserlich J . . . L . . bezeichnete und vom Katalog nur so aufgeführte Bild Nr. 218. Während das Berliner Bild dieses Meisters recht genau mit den beiden Kopenhagenern übereinstimmt, steht dieses etwa zwischen diesen und den flauen Dresdener Bildern in der Mitte. Es ist ein großes Bild einer waldigen, hügeligen Gegend. Links im Thale windet sich ein überbrückter Fluß. Die kräftig gezeichneten Eichbäume des Vordergrundes mit ihrer bräunlichen, olivengrünen Farbe sind charakteristisch für den Meister. Die Luft steht hellblau dagegen. Das Bild, welches der Katalog dem alten Jan Fredeman de Vries zuschreibt, ist selbstverstandlich von R. de Vries, eines seiner vielen, in Galerien zweiten Ranges keineswegs seltnen Durchschnittsbilder. Das Asselyn gegebene Bild Nr. 14 ist nicht von ihm, wohl aber von einem andern und zwar einem seltnen Meister, dem Jan van Ossenbeck, dessen schönstes bezeichnetes Bild, welches eine sonnige Weide und vorn links einen Teich mit badenden Männern darstellt, ich in der Nationalgalerie zu Edinburg gesehen habe. Auch das Bordeaurer Bild ist bezeichnet, wenngleich teilweise verwischt. Deutlich ist noch OSS . . B . . . und die Jahreszahl 1641 zu lesen. Es stellt Vieh in sonnig brauner Landschaft dar. Der Meister ist eigenartig genug, um zu interessiren. Man könnte sich von seiner Art vielleicht eine Vorstellung bilden, wenn man sagt, er stände zwischen K. Dujardin und A. Cuyp in der Mitte ohne die Härte des erstern und ohne die Kraft des letztern. Von A. Cuyp besitzt das Museum von Bordeaux ein dort sehr bewundertes und von Künstlern viel kopirtes Bild, Nr. 116. Es zeigt ein holländisches Motiv mit Segeln auf dem Flusse, mit Kühen auf dem Hügel in sehr breiter, frischer, kräftiger Darstellung. Unecht ist der N. Berchem, indifferent sind der Klomp und der K. Dujardin. Daß Cornelius und Klaes Molenaer noch verwechselt werden, darf nicht Wunder nehmen, da auch Alfr. Michiels in seiner zweiten Auflage noch die heterogensten Bilder dem alten Corn. Molenaer zuschreibt. Nr. 287 des Museums von Bordeaux ist ein in der gewöhnlichen Weise bezeichnetes Bild des Klaes Molenaer, dieses in kleinern Sammlungen sehr häufigen, ziemlich langweiligen Meisters. Es stellt ein Dorf hinter Dünen am Canal dar. Der blühende Flieder neben den Bauernhäusern und die weichen, bräunlich-violett angehauchten Wolken sind Dinge, die fast auf allen seinen Bildern wiederkehren. Bordeaux besitzt auch ein bezeichnetes Bild des halblandschaftlichen Tiermalers Hendrik Mommers, dessen bezeichnete Bilder in den öffentlichen Sammlungen so selten sind, daß Waagen meinte, nur Berlin besäße eins. Ich kenne eine ganze Reihe bezeichnete Bilder des Meisters. In Bordeaux, wie in der Regel, sind das H und das M durcheinander gezogen (HMommers). Daß er ein Schüler Karel Du Jardins gewesen, sieht man auch dieser recht großen italienischen Landschaft mit Bergen, Ruinen, Landleuten u. s. w. deutlich an. Doch ist seine Pinselführung breiter, wenn auch nicht weicher, und seine Farbengebung ist bunter, wenn auch nicht wärmer als diejenige seines Meisters. Zwei bezeichnete Bilder besitzt Bordeaux von dem holländischen Marinemaler Abr. Storck: zwei Hafenbilder mit Prachtpalästen, beide phantastisch dekorativ komponirt, beide einheitlich, ohne klare Lokalfarben in gelbgrauem Tone gemalt, beide charakteristisch für eine Richtung des keineswegs immer zu verachtenden Meisters. Unbedeutend sind die Bilder des A. v. d. Neer: Nr. 454 zeigt ein mißverstandenes, gefälschtes Monogramm und ist sicher unecht. Von F. Moucheron habe ich zwei unbedenkliche, echt bezeichnete, aber nicht besonders reizvolle Bilder gesehen.

Schwerlich besitzt Bordeaux einen echten Salvator Rosa, obgleich ihm verschiedene Bilder zugeschrieben werden. Wenn man eine große Anzahl der unzweifelhaften, zum Teil auch echt bezeichneten Bilder dieses Meisters gesehen hat und sich die Klarheit ihres Lufttones, die geistvolle, mit Leichtigkeit verbundene Fülle und Sicherheit ihrer Pinselführung vergegenwärtigt so wird man außerordentlich mißtrauisch gegen die Mehrzahl der in allen Galerien unter

1) Gazette des beaux arts, 1869. I, p. 179 ff. Vgl. Bode a. a. O., S. 170.

seinem Namen hängenden Landschaften. Wer aber kann die Hände aller seiner Schüler und Nachahmer auseinanderhalten! Das Neapeler Museum, welches maßgebend sein könnte, schreibt verschiedenen Meistern der Salvatorschule Bilder zu; aber auch dort scheinen die Namen zum Teil nur auf gut Glück geraten worden zu sein. Da diese Künstler ihre Bilder nicht bezeichnet haben, so fehlt es für viele an allen sichern Anhaltspunkten.

Daß die modernen Franzosen hier in der glänzenden Großstadt gut vertreten sind, läßt sich erwarten. Von neuern Landschaftern sind z. B. Cabat, Corot und Daubigny mit Meisterwerken vertreten. Des letztern Oiselandschaft gehört zu seinen durchgebildetsten und gediegensten Leistungen. Aber auch von unserem Andreas Achenbach besitzt die Sammlung eine hübsche Marine.

Kunstlitteratur.

Die Galerie der k. k. Akademie der bildenden Künste zu Wien in einer Auswahl ihrer alten Meisterwerke. Vierundzwanzig Originalradirungen von H. L. Fischer, E. Forberg, J. Klaus, W. Unger u. A. nebst einem Titelkupfer und Holzschnitten. Mit geschichtlicher Einleitung und erläuterndem Text von Carl von Lützow. Leipzig 1880. Verlag von E. A. Seemann.

Wenn wir die großen Staatssammlungen in Deutschland, Frankreich, England und Italien mit der Sammlung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien vergleichen, welche gegenwärtig die bedeutendste Staatssammlung im cisleithanischen Österreich ist, so müssen wir es zugeben, daß wir da eine Sammlung vor uns haben, die am Beginn ihrer Entwicklung steht. Ihre Vergangenheit ist kurz, ihre Gegenwart trägt den Stempel des Unvollendeten, aber ihre Zukunft kann eine glänzende sein, denn in ihr liegt der Keim der künftigen ersten Staatsgalerie Österreichs.

Für die Entwicklung einer Staatssammlung ist es vornehmlich vonnöten, daß deren Bedeutung und Wichtigkeit in den weitesten Kreisen erkannt und gewürdigt, daß dieselbe der Stolz des Landes werde, damit die allgemeine Opferwilligkeit die systematische Entwicklung der Sammlung ermögliche.

Abgesehen von der wissenschaftlichen Bedeutsamkeit ist es schon aus diesem praktischen Grunde sehr erfreulich, daß endlich mit der litterarischen und künstlerischen Verwertung, mit der Publikation der akademischen Galerie begonnen wurde.

Prof. Dr. Carl von Lützow hat diesen verdienstlichen ersten Schritt gethan. Seit einigen Jahren schon begegneten wir in dieser Zeitschrift schönen Reproduktionen aus der genannten Galerie, welche nunmehr in einem Album vereinigt, mit einem Text vom Herausgeber der Zeitschrift begleitet, erschienen sind.

In der Einleitung giebt uns der Verfasser die erste geschichtliche Skizze der Galerie. Wir erfahren, daß die Galerie der großartigen Schenkung des Grafen Lamberg-Sprinzenstein den Hauptteil ihres Bestandes (711 Nummern von circa 1000 Bildern) verdankt, welcher die kostbare Sammlung im Jahre 1821 der Akademie vermachte. Die nächstgrößte sehr wertvolle Schenkung erhielt die Akademie im Jahre 1838 von Sr. Majestät dem Kaiser Ferdinand; es sind dies 88 aus den aufgehobenen Kirchen Venedigs stammende Bilder. Auch von Füger dem Jüngern u. A. erhielt die Sammlung sehr schätzenswerte Geschenke.

Die Dotation der Galerie ist unverhältnismäßig gering, so daß Neuerwerbungen nur in höchst beschränktem Maßstabe ausgeführt werden können.

Die Publikation enthält als Titelkupfer das Porträt des eigentlichen Gründers der Galerie, des Grafen Lamberg-Sprinzenstein. Obwohl die Radirung von Klaus in den Tönen etwas schwer, nicht die Leichtigkeit der Malerei Quadals wiedergiebt und eigentlich für die ziemlich oberflächliche dekorative Malerei zu solide gemacht ist, erfüllt sie den Hauptzweck, indem sie wenigstens die Zeichnung bis auf deren Fehler treu reproducirt. Zwei Radirungen

von Forberg eröffnen die Reihe der in dem Album enthaltenen Reproduktionen. Dieselben geben die mit dem Sammelnamen „Bonifazio“ bezeichneten schönen Novellenbilder wieder, bei deren lebendiger Beschreibung der Verfasser mit vollem Recht zu dem Schlusse gelangt, es sei dies die Arbeit eines glücklich empfindenden, aber nicht bahnbrechenden, originellen und vollkommen durchgebildeten Meisters. Die Radirungen von Klaus und W. Unger reproduciren Gemälde von Paolo Veronese, von welchem die Akademie mehrere große und treffliche Arbeiten besitzt. Mit einer kräftigen Radirung von Klaus ist die Reihe der Reproduktionen nach Meistern



Krönung Mariä, von Dierick Bouts. Ölgemälde in der akademischen Galerie zu Wien.

der italienischen Schule abgeschlossen. Es wäre unrichtig, anzunehmen, daß damit alles Schönste reproducirt sei, was die Akademie von Bildern italienischer Meister besitzt: es ist eben nur eine erste, glücklich gewählte Auslese, die den Wunsch nach einer möglichst vollständigen Reproduktion lebendig macht. Nach Rubens finden wir in der Sammlung eine treffliche Radirung Ungers und zwei Radirungen von Klaus. Erstere reproducirt ein Bild, letztere zwei Skizzen des großen Meisters. Außerdem finden wir in dem Album ganz unübertreffliche Radirungen von W. Unger nach Bildern von Dirk Hals, von P. Molyn, Rembrandt und van der Meer, eine Radirung von Baldinger nach J. G. Cuyp, während L. Fischer einen J. v. Goyen, zwei J. Ruysdaels und einen Weenix wiedergiebt. Von Klaus sind die Blätter nach Fabritius,

dem talentvollen und glücklichen Nachfolger Rembrandts, nach Velazquez, dem ich meinerseits ein Fragezeichen anzufügen mich nicht veranlaßt fühle, und nach Murillo. Peisker radirte eine Landschaft Ruysdaels, Forberg ein reizendes sinnliches Kinderköpfchen von Greuze, eine „moderne Amorette" des vorigen Jahrhunderts.

Die Rücksicht darauf, daß wir ein Werk des Herausgebers dieser Zeitschrift besprechen, hindert uns, die Gediegenheit der Bilderbeschreibung und Erklärung gebührend hervorzuheben, doch können wir es unmöglich unterlassen, die Beschreibung und Erläuterung dreier Bilder zu berühren, von denen zwei dieser Besprechung in Holzschnitt beigegeben sind. Prof. v. Lützow erhebt durch die ganze Art der Behandlung seine Arbeit hoch über das Niveau eines gewöhnlichen „begleitenden Textes". Die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" von Hans Baldung, die „Krönung Mariä" von Dierick Bouts und die „Sibylle von Tibur", angeblich von Lucas van Leyden, sind jene drei Bilder, welche nach Zeichnungen von Schönbrunner vortrefflich in Holz geschnitten sind. Die Krönung Mariä gilt noch bei Crowe und Cavalcaselle für ein Werk Memlings; der Verfasser schließt sich Waagen an und giebt das Bild Dierick Bouts zurück. Lützow begründet dies damit, daß das Werk übereinstimmende Züge in der Zeichnung mit Arbeiten Diericks in München und Löwen aufweist und ebenso übereinstimmende Mängel in der Auffassung.

Die Sibylle von Tibur spricht Lützow dem Lucas van Leyden ab und zwar hauptsächlich deshalb, weil die dem Kaiser erscheinende Madonna vollkommen von Dürer entlehnt ist. Lucas van Leyden ist von Dürer zwar stilistisch und technisch abhängig, wußte sich aber sonst die volle Originalität zu wahren. Waagen schreibt das Bild trotzdem Lucas zu und erhärtet seine Behauptung durch die auffallende Ähnlichkeit der Sibylle mit einer weiblichen Figur auf einem Holzschnitt des genannten Meisters.

Die äußere Ausstattung dieser interessanten Publikation, welche auch als Weihnachtsgabe willkommen erscheint, ist eine geschmackvolle und würdige. Wir können nur wünschen, daß das Werk in ähnlicher Weise fortgesetzt werde, und daß die Schätze, die in der Wiener akademischen Galerie bisher ungehoben waren, litterarisch und künstlerisch zu Ehren gebracht werden mögen.

J. Krsnjavi.

Notiz.

Frühlingslandschaft von Cornelis Koekkoek. Unter den Bildern des bekannten holländischen Landschaftsmalers Cornelis Koekkoek († 1862 in Amsterdam) dürfen die beiden im städtischen Museum zu Leipzig befindlichen, eine Frühlings- und eine Winterlandschaft, zu den Besten gezählt werden, namentlich das erstere, von welchem der vorliegenden Lieferung der Zeitschrift eine treffliche Radirung beigefügt ist. Das Bild hat etwas ungemein Frisches und Sonniges und ist von echt idyllischem Charakter. Wie in den meisten Arbeiten des Künstlers, zeigt sich auch hier eine außerordentliche Bestimmtheit und Genauigkeit der Detailbehandlung, die sich jedoch keineswegs in aufdringlicher Weise geltend macht; vielmehr hat das Ganze eine sehr einheitliche, auf einer feinen Abstufung und Zusammenstimmung der Farbentöne beruhende Wirkung. Die Staffage ist auch hier, wie fast überall bei Koekkoek, mit großer Sorgfalt behandelt. Den Gesamtton des Bildes, die malerische Abstufung der einzelnen Partien giebt die Radirung vielleicht nicht ganz vollkommen wieder, dagegen ist sie in Rücksicht auf die Feinheit der Details dem Originale sicher nichts schuldig geblieben.

—e.



Die Sibylle von Tibur, von Lucas van Leyden.

Ölgemälde in der Galerie der k. k. Akademie der bildenden Künste zu Wien.

Zeitschrift für bildende Kunst. XVI. (S. 64.)

Verlag von E. A. Seemann.

Leipzig, Druck von [illegible] & [illegible]



Zwei Kirchen der italienischen Renaissance.

Von Wilhelm Bubeck.

Mit Abbildungen.

s ist eine alte Klage unserer Italien bereisenden Architekten, daß, trotz wohlangewandter Zeit und gewissenhafter Ausscheidung des Wesentlichen und Unentbehrlichen, auch bei längerem Aufenthalte an den bedeutendsten Plätzen, die gesammelten Studien immer noch sehr lückenhaft bleiben. Wer vollends ohne weiteren erfahrenen Ratgeber oder ohne ganz bestimmte specielle Aufgabe dieses Land durchpilgert, hat es wohl besonders schmerzlich erfahren müssen, wieviel Zeit anfangs in Unentschiedenheit verloren, oder mit Aufnahme gleichgültigerer Objette, die man zuerst hoch tarirt hat, hingebracht wird. Große Schwierigkeit, sich in den richtigen Standpunkt hineinzufinden, wird derjenige haben, der Auge und Hand an den nationalen, vorzüglich malerischen Produkten des späten Mittelalters und der Neuzeit im Norden gebildet hatte; denn er wird an das Naive, Überraschende und Originelle dieser Beispiele gewöhnt, auch in Italien Ähnliches suchen, den Wert solcher äußerlichen Reizmittel überschätzen und erst nach und nach an Ort und Stelle sein Auge für die Schönheit guter Verhältnisse heranziehen. Auch vorzügliche Darstellungen und Hinweisungen auf das Schönheitselement der italienischen Renaissance vermögen es nicht immer, den Blick im voraus unbefangen und vorurteilsfrei zu machen.

Durch längern Aufenthalt im Norden Deutschlands und in den Niederlanden war auch mein Standpunkt etwas verschoben worden, und die erwähnten Erfahrungen sind zum Teil die meinigen. Doppelt wertvoll war es mir daher, nach kurzer Pause, im November vorigen Jahres zum zweitenmale die Alpen überschreiten und nun mit etwas geübterem Auge die Lücken, die ich das erstemal bewußt und unbewußt leer gelassen hatte, ausfüllen zu dürfen. Diesmal gruppirten sich meine Studien um ein bestimmtes Centrum: mein Freund Laspeyres in Rom, bekannt durch seine Arbeiten über Umbrien, hatte eine Publikation der durch Disposition und Anlage charakteristischen Kirchen Italiens von der beginnenden Renaissance bis ins 18. Jahrhundert vorbereitet, zusammengestellt nach den besten bisherigen Veröffentlichungen und eignen Aufnahmen, und auf denselben Maßstab reducirt. Äußerst dringend zur Vervollständigung schien eine Erweiterung durch Hinzuziehen einschlägiger, bisher unbekannter oder unbeachteter Monumente. Als Führer beim Aufsuchen dienten verschiedene Lokalguiden und Beschreibungen, besonders aber Guardabassi's Indice generale u. s. w. der Provinz Umbrien, welcher für unsern Zweck manche dankenswerte Winke enthielt. Als besonders

beachtungswürdig erwiesen sich zunächst die, wie es scheint, bisher übersehenen Kirchen Madonna dei Miracoli zu Castel Rigone und Madonna zu Mongiovino, mit welchen ich die Leser dieser Zeitschrift heute bekannt machen will.

Castel Rigone.

Von Passignano, Eisenbahnstation der Linie Arezzo-Perugia am Trasimenischen See, folgt man in südöstlicher Richtung der Landstraße. Etwa nach fünf Viertelstunden zweigt bei einem hölzernen Kreuze ein Saumpfad links ab und folgt einer Thalschlucht. Nach einer weitern Stunde in mehreren Windungen zwischen Eichen- und Kastanienwäldern ersteigt die Straße den Rücken eines mittelhohen Apeninnenzuges, der die breite Ebene des Chianathals vom Tiber scheidet. Immer großartiger gestaltet sich die Aussicht, über den niedriger werdenden Ausläufern unserer Höhe dehnt sich der See zu immer größerer Breite aus. Es zeigt sich eines der eigentümlich schönen umbrischen Landschaftsbilder, wie man sie als Hintergründe auf den Gemälden dieser Schule bewundert. Auf der Höhe des kahlen Gipfels wird Castel Rigone sichtbar, wohin noch ein letztes steiles Stück Weg zu ersteigen ist. Der Ort sieht nach gar nichts Besonderem aus: einige kleine, altersgraue Häuser, eng aneinander geschlossen, gewähren zwischenhinein jene herrlichen Ausblicke, die in all' den hochgelegenen Orten das Auge überraschen. Eine unregelmäßige Piazza mit unbedeutendem Baronialpalastdes 17. Jahrhunderts nimmt die Höhe ein. Man ist versucht, alle Hoffnungen auf ein bedeutendes Monument fallen zu lassen, bis man jenseits einige Schritte hinabgestiegen ist und nun einem Tempel gegenüber steht, der um so großartiger wirkt, als man ihn hier am allerwenigsten vermutet hätte. Es ist ja eine bekannte Thatsache, daß die meisten Kirchen der Renaissance, die sich auch im Äußern monumental gestalten, in solchen kleinen Städten und Ortschaften dieser Gegend gewöhnlich außerhalb am Abhange zu stehen pflegen. Ich erinnere nur an S. Madonna del Calcinajo und S. Maria nuova zu Cortona, S. Madonna di S. Biagio zu Montepulciano, die Madonna della Quercia zu Lucignano, die Consolazione und den Crocifisso zu Todi, die Carceri zu Camerino u. a. m. Leicht erklärlich: der oberste Teil gehörte der Rocca und allenfalls dem Dome; den einzigen Platz wollte man nicht opfern; wo sich nun ein späteres Bauwerk auch äußerlich als Monument bekunden sollte, wurde es von dem meist sehr engen Plateau hinab- und über die Mauer hinausgedrängt.

Unser Beispiel liegt am nordöstlichen Abhange des Berges und ist nach Nordosten orientirt; die Vorderfront wendet sich dem Orte zu. Der harte braune Stein, aus dem die Kirche massiv errichtet ist, trotzte den Nachteilen der sehr exponirten Lage. Die Disposition ist einfach: einschiffiges Langhaus mit kurzen Querarmen und nach außen halbrundem Chor; in der rechten Querschiffecke nach vorn ist ein Turm angebaut, der die Sakristei enthält. Die Zugänge sind in der Hauptfront und von Südost her. Das Äußere ist zweigeschossig gegliedert; zwei vollständige Gesimse, von Pilastern an und in den Ecken und den inneren Gewölbegurten entsprechend getragen, umziehen, bloß vom Turm unterbrochen, den Bau. An der Apsis ist die Rundung noch durch zwei weitere Pilaster, unabhängig vom Innern, geteilt. Sämtlich, zu zwei Dritteln hohl kannelirt, haben sie unten komposite, oben korinthische Kapitäle; ihre Breite ist im obern wie im untern Stockwerke gleich. Die Gesimse, glatt und normal gegliedert, kröpfen sich dar-

über weg. Das obere, wiewohl auf den kürzeren Stützen, ist hoher und für die Verhältnisse des ganzen Baues berechnet. Es spielt sich also auch hier der alte Konflikt so vieler Renaissancebauten ab. Die Vorderfaçade ist durch einen etwas steilen Giebel ausgezeichnet, der die Dachlinie überragt, sonst aber normal entwickelt ist; der häufige Fehler früherer Bauwerke, das Durchgehen der Sima am Horizontalgesimse innerhalb des Giebeldreiecks, ist vermieden. Im übrigen ist das Dach abgewalmt. Ein mittelhoher Sockel, unter den Pilastern gekröpft, bildet so deren Postament und läßt sie noch schlanker erscheinen. Das Hauptgewicht hat der Erbauer auf das Portal und die Fensterrose gelegt und dabei große Meisterschaft in der Behandlung der Zierformen entwickelt. Ersteres nimmt die ganze Höhe des unteren Geschosses ein, reicht also bis unter das Gesimse. Zwei feine Pilaster mit ihren Kapitälen, die sich als Gesimse fortsetzen, umrahmen die rechteckige, mit einfachem Architravprofil eingefaßte Thüröffnung. Eine kleine Schräge, vom Gesimse begleitet, vermittelt die tiefer liegende Thüre. Darüber baut sich eine Attika mit ionischen Pilastern auf, welche einen Halbkreisbogen mit Archivolte, der untern Öffnung entsprechend, umfaßt. Alle Gliederungen sind äußerst zart gebildet und zu einander gestimmt. Die feinen Rahmenprofile der zwei Pilasterpaare fassen jene herrlich aufsteigenden Arabesken ein, die an Lebendigkeit und zartem Gefühl für Maßhalten alle römischen Vorbilder weit hinter sich zurücklassen. Der Fries trägt ein leicht bewegtes Rankenornament. Die Zwickel zeigen in flacher Arbeit gut in den Raum komponirte Engel; das Tympanon ist von einer Madonna mit zwei Heiligen in starkem Relief in Anspruch genommen. Es giebt in diesem frischen, zierfreudigen Stile weit reichere Portale, aber wenige, die so bewußt und sicher das Verhältnis der dekorativen Skulptur zur Architektur beobachten. Die Mitte des obern Geschosses ist durch eine reiche Rosette, welche die ganze Höhe beansprucht, ausgezeichnet. Zwei zarte Profile umsäumen einen runden Fries mit flachem Laubgewinde; die tiefere Öffnung wird durch eine starke Kehle vermittelt, welche ringsherum mit niedlichen Engelsköpfchen im Robbiastile besetzt ist. Acht Speichen, als kleine Balusterchen gebildet, von einer kleinen centralen Rosette ausgehend, sind durch mit Nasen versehene Rundbogen verbunden. Das Ganze ist eine zierliche Übersetzung eines gotischen oder eher romanischen Schemas in die Formensprache der Renaissance und zeigt gegenüber dem Portale die volle Naivetät der Bauperiode. Die übrigen Fenster sind noch ganz gotisch; ein Segmentbogen faßt zwei schmale, in Kleeblattform auslaufende Öffnungen ein. Sie sind ohne Rücksicht auf Symmetrie in die entsprechenden Gewölbejoche verteilt; die Apsis wird durch eine einfache Profilrosette erhellt. Der Turm, wohl aus späterer Zeit, ist von unten an bis zum Traufrande des Kirchendachs schmucklos aufgemauert; ein einfaches Band dient als Abschluß. Darüber ein Sockel bis auf Firsthöhe mit lisenenartigem Rahmen. Das Glockengeschoß, etwas eingezogen, zeigt vier große Rundbogenöffnungen mit schmaler, glatter Archivolte auf Kämpfern und Schlußsteinen. Je zwei breite Pilaster, die Ecke frei lassend, tragen ein sehr derbes Gesimse mit niederem Dache, dessen Spitze von den so häufigen fünf kleinen Hügeln mit Kreuz (dem Wappen Alexanders VII., Chigi, gest. 1667) überragt ist. Der Turm hat im Gegensatz zu dem Übrigen eine etwas nüchterne Form und bekundet auch ohne das Wappen ein entschieden späteres Datum. Er erinnert in seiner massiven Anlage an lombardische Typen. Bei feinern, der sonstigen Architektur entsprechenden Formen würde er zu den selteneren guten Beispielen zu rechnen sein, da der Turmbau nicht die starke

Seite der Renaissance ist. — Das Innere hält nicht, was das Äußere verspricht. Drei quadratische Kreuzgewölbe auf schmalen Gurten mit kleinen Schlußrosetten bedecken Langhaus und Vierung; die Gewölbe der rechteckigen Querschiffräume sind entsprechend reducirt. Im Chor ist die Wölbung polygonal gebildet mit gotischen Rippen. Verkröpfte, schwach vortretende Pilaster mit einfachen Kapitälen gliedern die Wände. Das Wirkungslose des an sich nicht übel proportionirten Raumes beruht einerseits wohl auf dem zerstreuten Lichte, dann auf der hellen Tünche mit fader, modern-gotischer Bemalung; hauptsächlich aber auf dem Mangel weiterer räumlicher Auszeichnung der Vierung, wo man sonst eine Kuppel zu sehen gewöhnt ist. Dafür hält uns die Ausstattung schadlos. Das Langhaus schmücken vier prächtige Altäre von in der Hauptsache übereinstimmender Form. Die Altarnischen sind von einer Bogenarchitektur mit Pilastern und Gesimsen eingefaßt. Friese, Zwickel und Stützen zeigen prächtige Orna-



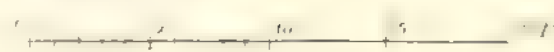
Kirche zu Sanct Rigene.

mente etwas derberer Natur, an die Arbeiten des Mosca erinnernd. Den Grund schmücken umbrische Fresken. Eine seltenere Erscheinung tritt uns im Querschiffe entgegen. An den hinteren Schmalseiten befinden sich zwei kleinere Wandaltäre, von freistehenden Marmortabernakeln überbaut, in der Art des Altars von Michelozzo links vom Eingange der Annunziata zu Florenz. Je zwei Marmorsäulen mit kompositen Kapitälen auf Postamenten, mit Wandpilastern korrespondirend, tragen ein üppiges Marmorgebälke mit reichgeschmückter Profilirung über prachtvollem Friese mit Muscheln und Delphinen. An die Postamente schließt sich eine Brüstung an; oberhalb friedigt ein kunstreiches Gitter mit Vierpaßmustern und feiner Bekrönung den Altarraum ein. Über dem Ganzen spannt sich eine prächtige Kassettendecke mit tiefen Profilen und reichen Rosetten aus; alles vergoldet auf blauem Grunde. Entsprechend ist auch die Altarnische mit zierlicher Frührenaissancearchitektur ausgestattet. In demselben Stile ist der wundervolle Prachtrahmen des Gemäldes an der Chorwand durchgeführt. Pilaster mit verkröpftem Gesims auf niedriger Predella sind von einem großen Bogen, der mit Pal-

metten bekrönt ist, überragt; seine Laibung beleben seine Kassetten. Alle Profile sind auf entsprechende Weise dekorativ behandelt, Flächen, Friese und Füllungen mit den zartesten Arabesken belebt; die durchgehende Polychromie beschränkt sich auf die übliche Anwendung von Vergoldung der Glieder und Reliefs auf blauem Grunde. Dem Werke







gebührt der erste Rang unter allen ähnlichen Arbeiten. Es datirt von 1528, und als Meister wird B e r n a r d i n o d i L a z z a r o von Perugia genannt (s. Guardabassi im angeführten Werke, S. 213). Noch bleibt ein Handwaschbecken mit hübscher Architektur an der linken Chorwand zu erwähnen. Es hat ungefähr die Form eines Wandgrabes späterer Zeit, steht aber den übrigen Arbeiten desselben Datums in der Kirche ziemlich nahe. Die innere Totallänge ist 34,75 Meter.

Natürlich muß auch für dieses Bauwerk der Name des Bramante herhalten: Guardabassi schreibt es jedoch lombardischen Meistern zu und giebt als Anfangszeit der Erbauung das Jahr 1494 an. In Grundriß- und Raumdisposition erinnert diese Kirche auffallend an die Madonna delle lagrime zu Trevi; sogar Anlage und Form der vier Altäre des Langhauses ist in beiden dieselbe. Unser Bauwerk ist dem letztern jedenfalls nachgebaut, denn dieses wurde schon 1487 von Antonio Fiorentino begonnen.

Mongiovino.

Man verläßt bei Panicale, einer Station auf der Linie Arezzo-Chiusi, die Bahn und begiebt sich nach dem anderthalb Stunden entfernten, hübsch gelegenen Orte gleichen Namens. Von da führt eine Straße in östlicher Richtung mit vielen Kurven zwischen anmutigen Hügeln nach Perugia. Nach etwa zweistündiger Wanderung auf derselben sieht man links hoch auf dem Berge die kleine Ortschaft Mongiovino Vecchio und man hat nun freie Wahl, sogleich von der Straße abzuschwenken oder erst später über Le Tavernelle oder Colle den größern, aber weniger ermüdenden Umweg zu machen. Dann erspart man sich die eigentliche Bergpartie; denn auch hier liegt die Kirche jenseits und zwar sehr tief unter dem Gipfel und führt mit einigen Häusern den Namen Mongiovino Nuovo. Über diese Details, die auf keiner Karte zu finden sind, war ich nicht unterrichtet gewesen; doch brauchte ich den Besuch von Mongiovino Vecchio nicht zu bereuen denn die hohe freie Lage bot wieder eine der herrlichen Rundsichten über den See und von den schneebedeckten Häuptern der Centralapeninnen bis zum Monte Amiate.

Die Kirche bildet ein griechisches Kreuz, das durch die Eckkapellen zum Quadrate wird, mit kleinem rundschließenden Chor.[1]) Die vier Façaden sind unter sich gleich bis auf den Unterschied, den der Chor und das Fehlen eines Portals in der gegenüberliegenden Seite verursachen. Vier Pilaster mit größerem Mittelabstand auf Postamenten mit unter sich verbundenen Basen stehen auf einem bankartig vortretenden Sockel. Darüber kröpft sich ein Konsolengesims weg. Den mittlern Teil nimmt eine hohe Attika ein, gegen welche volutenartige Stützen anstreben. Oben zeigt sich die Achteckkuppel in schön parabolischer Linie. An den Chor lehnt ein Campanile aus Backstein in barocker Form, dessen Beschreibung ich mir erlasse. Die großen Pilaster haben schöne wechselnde Kapitäle, die aber leider ganz zermürbt und unkenntlich sind. Das Hauptgesims mit zweiteiligem Architrav zeigt kleine, enggestellte Konsolen mit Rosettchen dazwischen, eine feine Sima und Platte und macht so recht den Eindruck eines frühen, etwas befangenen Stils. Zwei kleine rundbogige Fenster durchbrechen den untern Teil der Seitenfläche. Die Portale sind in der Anordnung dem schönen Beispiele von Castel Rigone ziemlich ähnlich, bloß viel reicher; es ist so ziemlich alles auf die höchste Potenz getrieben. Vor die Pilaster treten Halbsäulen, sowohl unten als auch an der Attika; das Gesims dieser letzten wird zwischen den Pilastern von Konsolen getragen. Säulen, Friese, Pilaster sind mit feinem Laubwerk belebt; die Zwickel haben Medaillons und Flachornamente. Die Schräge im Bogen ist mit Engelsköpfchen und Rosetten besetzt; längs der Thür zeigt sie einen reichen Mäander; die Thüreinfassung daneben ist durch jenes bekannte, aus Kreisen zusammengesetzte Flechtwerk bereichert.[2]) Das Tympanon ist dafür hier

1) Die Ausdehnung einer innern Quadratseite beträgt 17,70 Meter.

2) An gotische Portale erinnern noch die beiden Kragsteine, die den Sturz vorbereiten.

bloß gemalt. Die Verhältnisse sind hier breiter und nicht so fein abgewogen als im vorigen Falle; besonders vermißt man die schönen Proportionen der Gesimse. Das gegenüberliegende Portal schien mir nach etwas flüchtigem Vergleiche in der Masse gleich, im einzelnen dagegen abweichend behandelt zu sein. Die beiden Voluten der Attika sind noch nicht als Fragezeichen gebildet, sondern biegen sich an beiden Enden leicht nach außen. Die Pilaster, schmaler als unten, sind ganz mürbe; ihr Kapitäl ist völlig unkenntlich. Das Gesims läuft ungekröpft darüber weg und ist zwischen hinein durch Konsolen gestützt. Augenscheinlich fehlen Platte und Sima. Wäre ein stärkeres Profil für die Mauer zu schwer geworden, oder fürchtete man, die Kuppel, die in der Nähe ohnehin genug verdeckt ist, könnte vollends gar unsichtbar werden? Ein Rosettchen mit einfacher Schräge und Maßwerk im Übergangsstile durchbricht die hohe Attikamauer; darüber eine kleine, jetzt leere Nische. Der achtseitige Kuppeltambour zeigt kleine, rechtwinklige Fenster mit schwacher Umrahmung und Gesims und ist an den Ecken mit Dreiviertelsäulen verstärkt, über welchen das Gebälk gekröpft ist. Die Spitze der parabolischen Kuppel ziert wiederum das Wappen Alexanders VII. Der Chor ist nach außen vollständig schmucklos und ungegliedert. Eine Restauration des Ganzen ist dringendes Bedürfnis, wenn nicht noch alle Anhaltspunkte verloren gehen sollen.

Der Innenraum macht einen äußerst weihevollen Eindruck: es ist eine jener hohen, luftigen Kirchen, deren Wirkung durch das konzentrirte Oberlicht wesentlich gesteigert wird. Wieviel hiervon abhängt, fühlt jeder, der sich die Schönheit eines Innenraums in seine Faktoren zu zerlegen sucht. In Italien kam es eben nicht sowohl darauf an, einen Raum zu erhellen, als vielmehr, denselben schön zu beleuchten. Unbedingt bringt ein hohes gesammeltes Licht den günstigsten Effekt hervor, und wenn hier durch die Rosetten der Hauptbogenfelder und durch die kleinen untern Fenster der Eindruck etwas gestört ist, so dominirt doch ersteres genügend. Durch vier schlanke Pfeiler ist ein Mittelraum ausgeschieden, dessen Bogen den runden Tambour mit der Halbkreiskuppel tragen. Tonnengewölbe, den Hauptbogen entsprechend, bedecken die Kreuzarme. An die beiden äußern Seiten der Pfeiler lehnen sich niedrige Pilaster mit einfachem Gesims an, welche die Gurtbogen und Archivolten der vier Eckräume stützen und mit Wandkapitälen korrespondiren. Die vier Halbkreiskuppelchen sind dunkel und ruhen auf schmalen Gesimsen. Ein bankartiger Sockel in schön bewegter Profilirung trägt die Basen der Pfeilergruppen. Über den korinthisirenden Kapitälen setzt ein starkes Hauptgesimse an, welches über die vier großen Pfeiler gekröpft ist, sich um das ganze Innere herumzieht und aus zweiteiligem, stark profilirtem Architrav, glattem Fries und feinem, dem Äußern analog gebildetem Konsolengesims besteht. Darüber eine einfache Attika. Die Tonnengewölbe sind je mit drei großen Kassetten gegliedert, was einen etwas schweren Eindruck macht. Die Archivolten, aus scharfer Kante entspringend, stützen mit ihren Schlußsteinen das kreisförmige, merkwürdig stark profilirte Gesimse mit doppelter Platte und Eierstab; darüber erhebt sich Tambour und Halbkreiskuppel ohne irgendwelche architektonische Gliederung. Die kleinen untern Fenster sind dem Äußern zuliebe aus der Achse geschoben; die Stelle des Hauptportals nimmt eine Orgelnische mit einfacher Balustrade ein. Die Flächen sind weiß getüncht; die Glieder haben ihre natürliche Sandsteinfarbe: eine Behandlung, die an den toskanischen Kirchen bei aller Einfachheit sehr feierlich wirkt. Das durchlaufende Hauptgesims ist reich vergoldet und polychrom; die im Fries aufgemalten Ornamente bekunden eine spätere Zeit; die

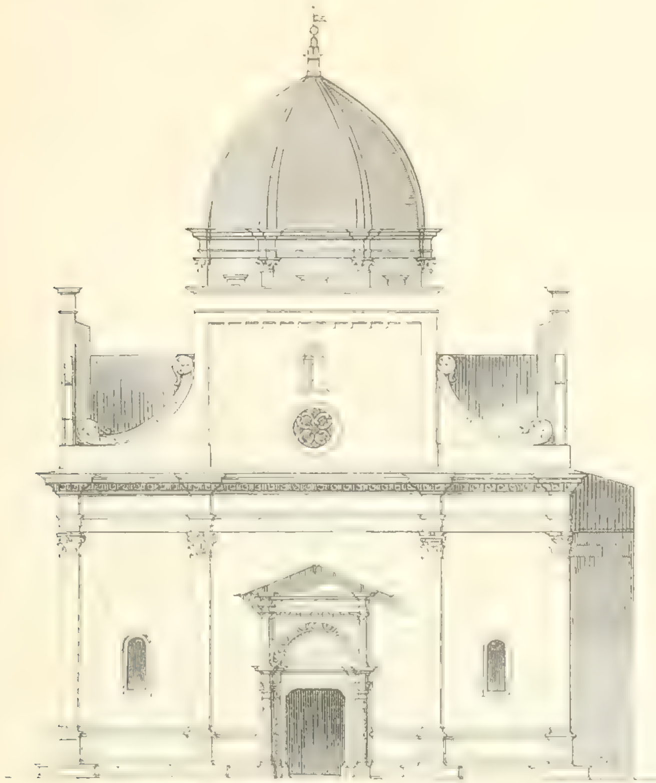
Kuppel trägt ein gemaltes Empyräum von unbedeutender Hand. Eine ganz eigentümliche Anlage zeigt der kleine Chor. Der Zugang zeichnet sich durch eine reiche, dreiteilige Architektur in zwei Geschossen aus. Halbsäulen mit Pilastern auf Postamenten stützen das verkröpfte Gebälk und gliedern die drei Arkaden des Eingangs, deren Stelle oben Muschelnischen mit Heiligenstatuen vertreten. Dahinter setzt sich die untere Bogenreihe als Wandarkaden mit Pilastern, statt der Halbsäulen, fort und folgt dem halbrunden Abschluß in fünf Intervallen. Darüber eine kleine Attika und ein Tonnengewölbe; die Halbkuppel des Abschlusses beleben den Pilastern entsprechende



Kirche zu Mongiovino.

Rippen. Alle Gesimse und Profile sind möglichst reich gebildet; Füllungen, Friese und Zwickel tragen üppige Arabesken mit reicher Vergoldung auf farbigem Grunde, wobei, was gewiß selten ist, grün und weiß vorherrschen. In gleicher Weise ist auch der schöne Altaraufsatz: eine Architektur mit Giebeln, vorgekröpften Säulen und reichem Rahmen, plastisch und polychrom behandelt. Die als dekoratives Ensemble gut wirkenden Fresken vervollständigen das Ganze zu einem harmonischen Raum. Ebenso ist die Sakristei durchgeführt; hübsche Schränke und ein bemaltes Tonnengewölbe mit Stichkappen stellen sie dem Chor würdig an die Seite. — Bei unserem frühern Gewährsmann (S. 163) lesen wir, daß die Kirche ein Werk der zwanziger Jahre des XVI. Jahrhunderts sei und zwar begonnen nach Zeichnungen des Meisters Rocco da Vicenza. An den Portalen arbeiteten Giuliano da Verona, Lorenzo da Carrara und Bernardino da Siena. Früher scheint dieses Gebäude jedenfalls sehr gewürdigt worden zu sein; denn ganz dieselbe Anlage finden wir in der etwa achtzig Jahre spätern Kirche

S. Maria Nuova zu Cortona, auch in ganz ähnlichen Dimensionen, während die übrigen Anklänge an die Frührenaissance, z. B. die Profilirung der Fensterrosen, dem Einfluß der dortigen M. del Calcinajo zuzuschreiben sind. –





[illegible]

Beide Kirchen liegen für solche, die rasch reisen müssen, etwas ungeschickt; wer sich aber in der ohnehin sonst auch sehr interessanten Nachbarschaft des Trasimenischen Sees länger bewegt, versäume diese Ausflüge ja nicht! Besonders wäre eine eingehende, detaillirte Publikation äußerst wünschenswert und würde vom kunstwissenschaftlichen wie vom praktischen Standpunkte aus sehr lohnend sein.

Schongauer-Studien.

Von Wilhelm Lübke.

Mit Abbildungen.

Eine Schongauer-Monographie, auf dem Standpunkt der jetzigen Forschung und Kunsterkenntnis unternommen, mit allseitiger Umsicht und kritischer Schärfe durchgeführt, war seit langer Zeit eine der dringendsten Forderungen unserer Wissenschaft. Wer hätte daher nicht mit freudiger Genugthuung die ansehnliche Arbeit begrüßt, welche A. v. Wurzbach dem großen oberdeutschen Meister gewidmet hat, und die vor kurzem in vornehmer Ausstattung ans Licht getreten ist?*) Und um es gleich vorweg zu sagen: die Wissenschaft hat in hohem Grade Veranlassung, dem Verfasser für seine gediegene Gabe dankbar zu sein. Er hat eine feste Basis geschaffen, von welcher alle weitere Forschung über Schongauer auszugehen haben wird. Wenn ich trotzdem nicht imstande bin, überall und bedingungslos mich zu den Ergebnissen seiner Untersuchung zu bekennen, so blendend, ja bestechend dieselben auf den ersten Blick sind, so zwingend die anscheinend unzerreißbare Kette seiner Schlußfolgerungen zu sein scheint, so kann ich doch nicht umhin, der gewissenhaften Arbeit, dem Fleiß und der Sorgfalt, die sich von Anfang bis zu Ende in seiner Schrift zu erkennen geben, ungeteilte Anerkennung zu zollen. In der That weiß jeder mit der deutschen Kunstgeschichte Vertraute, welche Dunkelheit bis auf den heutigen Tag über die Werke des Kolmarer Meisters ausgebreitet ist. Derselbe Künstler, welchen die Zeitgenossen „pictorum gloria“ nennen, ist in keinem einzigen sicher beglaubigten Gemälde von seiner Hand nachzuweisen, und dies ist um so verwunderlicher, als nach alten Nachrichten (Wimpfeling) seine Bilder in alle Welt ausgeführt wurden. Mit Recht fragt daher der Verfasser: Wo sind die vielen Gemälde Schongauers geblieben? Lassen sich keine mehr mit Sicherheit nachweisen?

Ehe er zur Beantwortung dieser Fragen schreitet, versucht er als gewissenhafter Biograph eine feste Basis zu gewinnen, indem er die Hauptdaten von Schongauers Leben richtig zu stellen unternimmt. Jedermann weiß, wie schwierig und verwickelt diese Fragen sind. Eine ganze Litteratur existirt über dieselben, aber trotz alles aufgewandten Scharfsinnes ist nicht einmal über das Todesjahr des Meisters bis jetzt Übereinstimmung zu erzielen gewesen. Bekanntlich besitzen wir zwei ziemlich gleichzeitige Zeugnisse von Zeitgenossen, die beide wohl unterrichtet sein konnten und dennoch in der Angabe des Todesjahres um nicht weniger als elf Jahre differiren. Auf dem Brustbilde des Meisters in der Münchener Pinakothek, welches man als eine Kopie von Burgkmairs Hand auffassen muß, erzählt ein auf die Rückseite geklebter Zettel, der allerdings stark defekt ist, der Meister sei im Jahre 1499 gestorben, und darunter steht die Unterschrift: „Ich sein Jünger Hans Burgkmair im Jahre 1488“. Beide Jahreszahlen sind völlig unverdächtig und können nicht wohl angezweifelt werden; auch daß sie derselben Hand angehören, läßt sich kaum bezweifeln, denn daß die untere Zeile bescheiden in kleinerer Schrift ausgeführt ist, begreift sich aus dem Inhalt. Dieser scheinbar ganz unzweideutigen Aussage

*) Martin Schongauer. Eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke nebst einem chronologischen Verzeichnisse seiner Kupferstiche von Dr. Alfred von Wurzbach. Wien. 1880. 8.

steht ein zweites Dokument gegenüber in einer um 1505 eingetragenen Notiz des Jahrzeitenbuches von St. Martin zu Kolmar, welches sich jetzt in der Stadtbibliothek daselbst befindet. Auch hier wird genau wie auf jenem Zettel der zweite Februar als Todestag des Künstlers bezeichnet, aber das Jahr 1488 angegeben. Wer diese Quelle selbst eingesehen hat, in ihrer klaren und bestimmten Fassung, in der festen Ordnung der vorhergehenden und nachfolgenden Eintragungen, der kann keinen Augenblick anstehen, sie als das gewichtigere Dokument zu bezeichnen. Eduard His hat in seinem musterhaften Aufsatz in Naumanns Archiv 1867 diesen Beweis vollständig geführt; A. von Wurzbach hat nach erneuter Prüfung des gesamten Thatbestandes dasselbe Resultat gewonnen, und jeder, welcher unbefangen die Dokumente selbst untersucht, wird ihm darin beistimmen müssen. Wie es auch mit dem Münchener Zettel bestellt sein mag, man darf mit jener Jahrzahl nicht mehr kommen, um eine Nachricht zu verdächtigen, welche den höchsten Grad von Glaubwürdigkeit an der Stirn trägt. Erhält sie ja auch in jener bekannten Notiz des Dr. Scheurl eine Bestätigung, welcher erzählt, Dürer habe, als er auf seiner Wanderschaft 1492 nach Kolmar kam, den Meister nicht mehr am Leben getroffen. Man wird nun auch mit unserem Verfasser und der Mehrheit der neueren Forscher die Jahrzahl auf der Vorderseite des Münchener Porträts nicht mehr 1453, sondern 1483 lesen müssen. Damals also war Schongauer ein junger Mann etwa im Anfang der Dreißiger und dürfte daher um die Mitte des Jahrhunderts geboren sein. Der Verfasser stellt dies alles mit voller Schärfe kritischer Untersuchung, wie mir scheint, unanfechtbar fest. Er bringt dafür nicht bloß paläographische Gründe bei, sondern weist namentlich mit vollem Recht darauf hin, daß Auffassung und technische Behandlung jenes Porträts in Deutschland um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts undenkbar seien. Und damit hat er meines Erachtens über diese ganze verwickelte Frage das entscheidende und abschließende Wort gesprochen.

Nach dem richtigen Grundsatz, von dem sicher Festgestellten auszugehen, wendet sich nun der Verfasser zunächst den Kupferstichen Schongauers zu. Diese hat der Meister bekanntlich fast durchgängig mit seinem Monogramm versehen, um sein künstlerisches Autorrecht an solchen der Fälschung und Nachbildung leicht zugänglichen Werken zu wahren. In diesen Arbeiten kommt seine künstlerische Eigenart am reinsten zu Tage, seine reiche Phantasie, die flüssige Leichtigkeit der Gestaltung, Adel und Innerlichkeit der Empfindung, zarte Holdseligkeit in den idyllischen, erschütternde Tiefe des Ausdrucks in den dramatischen Scenen. Aber wie auch der größte Künstler nicht losgelöst von seiner Umgebung und seinen Vorgängern dasteht, so lassen sich in Schongauers Stichen die Einflüsse der Hauptschulen seiner Zeit erkennen. In der gesamten Formgebung, besonders im Faltenwurf der großangelegten, aber scharfbrüchigen Gewänder, in einzelnen typischen Köpfen, erkennt man die Einwirkung der flandrischen Kunst, namentlich Rogers van der Weyden, der mehr als irgend ein andrer auf die damaligen Deutschen Einfluß geübt hat. Daneben aber verrät sich in gewissen Zügen, namentlich bei den Passionsscenen, in der oft zum niedrig Realistischen ausschreitenden Charakteristik der Schergen und Büttel, eine Verwandtschaft mit der niederrheinischen Schule, und zwar mit jener Richtung derselben, wie sie im Meister der Lyversbergischen Passion u. a. zu Tage tritt. Erst allmählich vermag Schongauer sich von diesen Einflüssen zu befreien und sein eigenes Wesen in Gestalten einer verklärten und vergeistigten Schönheit auszusprechen. Wurzbach darf das große Verdienst für sich in Anspruch nehmen, zum erstenmale mit allem Nachdruck diese Momente historischer Entwicklung in Schongauers Kupferstichen betont und einen energischen Versuch zu durchgreifender chronologischer Ordnung unternommen zu haben. Dieser Teil seiner Arbeit ist ein so bedeutender, daß er volle Anerkennung verdient, sollte man auch bei genauerer Untersuchung nicht überall zu denselben Resultaten kommen. Ich habe mich gern der Mühe unterzogen, vor den schönsten Abdrücken, wie sie mir namentlich die Gefälligkeit des Herrn Gutekunst, aber auch die köstliche Baseler Sammlung zur Verfügung stellte, sämtliche Blätter nachzuprüfen, wobei ich in sehr vielen, ja den meisten Fällen von der treffenden Feinheit der Bemerkungen Wurzbachs mich überzeugte, in manchen Punkten aber abweichend urteilen mußte.

Die Grundsätze, von welchen der Verfasser bei seiner Datierung ausgeht, sind die allein

richtigen, denn er betont, daß nicht bloß die Entwicklung der Technik, sondern eben so sehr die Durchbildung und Läuterung der künstlerischen Form bei der Beurteilung maßgebend sein müssen. Mit Recht hebt er ferner hervor, daß sich in Schongauers Stichen eine noch gährende, unreife Jugendepoche, wo er teils flandrischen, teils kölnischen Einflüssen ausgesetzt war, von der Zeit vollendeter Meisterschaft, wo jene fremden Einwirkungen zurücktreten und seinem reinen Schönheitssinn, seiner edlen tiefen Empfindung eine geläuterte Formenauffassung zur Seite geht, unterscheiden lassen. Er legt nun die kritische Sonde an die einzelnen Blätter, um dieselben nach ihrem verschiedenen Werte und ihrer Entstehungszeit in einzelne Gruppen zusammen zu fassen. Hier verfährt er allerdings nicht ganz konsequent, da das räsonnirende Verzeichnis, welches er im Anhange in höchst dankenswerter Weise mitteilt, nicht durchweg mit seinen kritischen Bemerkungen in dem betreffenden historischen Abschnitte seiner Schrift zusammenstimmt. Es entsteht daraus bisweilen ein Schwanken, welches nicht immer zur Klarheit über seine Ansichten kommen läßt. Wenn ich den Verfasser richtig verstehe, so sucht er zunächst eine Anzahl von Blättern als unecht oder zweifelhaft auszuscheiden. Daß die von Passavant dem Meister oder doch seiner Werkstatt beigelegten 22 gravirten Silberplättchen im Museum zu Basel nichts mit Schongauer zu thun haben, wird niemand, der diese Werke selbst gesehen hat, bezweifeln. Sie sind in der That zu gering und fremdartig selbst für einen Schüler des Meisters. Sodann werden von den 116 noch übrigen Blättern sechs weitere dem Meister abgesprochen: die von zwei Engeln gekrönte Madonna (B. 31), Christus am Kreuz (B. 23), Johannes auf Patmos (B. 55), der liegende Hirsch (B. 94), der Elephant (B. 92) und ein Ornament (B. 116). Von diesen mag man die drei letzteren wohl preisgeben, obwohl bei dem Elephanten der Grund, daß er für Schongauer „zu ideal“ sei, nicht stichhaltig sein dürfte, da das Tier vielmehr heraldisch aufgefaßt ist, was Schongauer, gleich andern damaligen Künstlern, bei ähnlichen Darstellungen zu thun pflegt. Dagegen sind die drei ersteren Blätter meines Erachtens ganz entschieden von Schongauers Hand, aber freilich noch in unsicherer, unentwickelter Technik durchgeführt. Dies gilt größtenteils auch von den weiteren 19 Blättern, welche der Verfasser ebenfalls ausscheidet. Gern stimme ich ihm bei in Bezug auf den Christus am Kreuze (B. 22), der allerdings für den Meister befremdend ist; ebenso beim St. Georg (B. 50), obwohl mir nicht einleuchtet, inwiefern das Blatt an Hieronymus Bosch erinnern soll; auch der andere St. Georg (B. 52) hat gar nichts mit Schongauer gemein, und es wäre noch zu bemerken gewesen, daß das Blatt mit einer ganz andern matten und fahlen Druckerschwärze hergestellt ist. Dagegen halte ich den dritten St. Georg (B. 51) wegen der trefflichen Komposition und der lebendigen Zeichnung des Pferdes und des Drachens für echt, obwohl die Technik noch unentwickelt ist. Dasselbe gilt meines Erachtens von Johannes dem Täufer (B. 54), wo die Technik ebenfalls noch unklar und tastend erscheint. Ich will hier nicht auf jedes dieser Blätter eingehen, darf mir aber eine allgemeine Bemerkung nicht versagen. Auch ein so trefflicher Künstler wie Schongauer ist doch nicht als fertiger Stecher auf die Welt gekommen. Es muß also eine Anzahl von Blättern seiner Hand geben, in welchen sich die Technik noch schwankend und unsicher zeigt, in welchen er noch mit dem Materiale ringt, um seine künstlerischen Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Wurzbach, der einen so feinen Sinn für die historische Entwicklung im Künstler bekundet, wird dies gewiß zugeben und gestatten müssen, daß man diejenigen Blätter, welche den Geist Schongauers verraten, aber in der Technik noch unbeholfen und dürftig sind, als früheste Arbeiten des Meisters der Reihe seiner echten Werke zurückgebe. Für ein echtes und treffliches Werk Schongauers halte ich auch die kleinere Katharina (B. 64), welche übrigens nicht „immer durch spätere Retouchen entstellt“ ist, denn der Abdruck im Baseler Museum zeigt keine Spur von dergleichen.

Von den nunmehr noch übrigen 91 Blättern, „deren Meisterschaft auch das kritischeste Auge nicht mehr bezweifeln kann“, sondert unser Autor abermals eine Gruppe von sieben ab, welche er als die Gruppe der Madonna mit dem Papagei bezeichnet. Diese darf man als Werke auffassen, in welchen der Meister noch überwiegend unter niederländischem Einfluß steht, in der Technik noch manche Spuren von Härte und Unsicherheit verrät, die indes zu-

sehends einer freiern und effektvollern Handhabung des Grabstichels Platz macht. Besonders früh erscheint unter diesen Blättern die Madonna mit dem Papagei (B. 29), deren Typus in der That an den der Madonna im Rosenhag gemahnt, wie auch das Kind dieselben etwas altbackenen Gesichtszüge trägt. Unsicher in der Technik ist auch der Schmerzensmann (B. 69), ungeschickt die Verkürzung der Hand, mit welcher Maria sich die Thränen abwischt; reizend dagegen die schwebenden Engel, welche an die bei der Madonna im Rosenhag erinnern. Nicht minder hart ist die Technik in der Halbfigur einer thörichten Jungfrau (B. 87), deren Form noch ganz niederländisch ist, und die mit ihrer breiten, hohen Stirn, dem hagern Kinn und dem großen Mund völlig der Madonna im Rosenhag ähnelt. Diesen Arbeiten schließt sich, meines Erachtens, unmittelbar die Flucht nach Ägypten (B. 7) an, bei welcher ebenfalls Technik und Zeichnung, letztere namentlich beim heiligen Joseph, noch unentwickelt erscheinen. Auch hier erinnern die Engel an die der Madonna im Rosenhag. Sodann würde die Anbetung der Könige (B. 6) folgen, ebenfalls noch mangelhaft durchgebildet, aber doch etwas entwickelter als die vorgehenden Blätter. Wenn Wurzbach sodann den Jakobus major (B. 53) und St. Antonius mit den Dämonen (B. 47) diesen Stichen unmittelbar anschließt, so muß doch bemerkt werden, daß beide, in Geist, Auffassung und Formgefühl so nahe verwandte Blätter ungleich vollendetere Technik, effektvolle und meisterliche Behandlung und treffliche Zeichnung, namentlich in den gut verstandenen und lebendig bewegten Händen zeigen. Wenn der Verfasser die „steife puppenartige Haltung“ des Antonius rügt, so scheint er zu übersehen, daß darauf gerade die vom Künstler beabsichtigte Wirkung beruht, und er den von Dämonen geängstigten Einsiedler nicht frappanter hätte schildern können. Von dieser ganzen Gruppe ist zu sagen, daß in ihr kölnische Einflüsse mit den niederländischen sich zu mischen beginnen.

Von den nun noch übrigen 84 Blättern, „deren geradezu staunenswerte technische Vollendung in jedem einzelnen auf beinahe gleicher Höhe steht“, hebt der Verfasser nun eine weitere Gruppe von 13 Stichen heraus, die er als die Gruppe der Passion bezeichnet. Auch hier sind allerdings Unterschiede und Übergänge zu bemerken, und in der Formauffassung treten stärker neben den niederländischen die kölnischen Einflüsse hervor. Überwiegend niederländisch ist die größere Geburt Christi (B. 4), die bei vollendeter Technik in der Zeichnung etwas Hartes und Eckiges hat. Weit reiner zeigt sich das Schönheitsgefühl des Meisters in dem großen Crucifix (B. 25), das freilich wieder aufs stärkste den Einfluß der Niederländer, namentlich Rogers van der Weyden verrät. In der andern figurenreichern Darstellung des Gekreuzigten (B. 25) ist die Gruppe der um den Rock Christi würfelnden Kriegsknechte in ihrer Derbheit entschieden niederrheinisch. Dies gilt nun ganz besonders von der Reihenfolge der Passion, die im einzelnen allerdings wieder große Verschiedenheiten aufweist. Der ganze Cyklus zeigt den Meister auf der vollen Höhe dramatischer Komposition; aber um dem in Deutschland damals herrschenden, durch die groben, burlesken Passionsspiele genährten Geschmack zu entsprechen, hat er nach der Weise der niederrheinischen Schule die Kriegsknechte und Schergen in rüpelhafter Derbheit ausgeprägt und dadurch ein Beispiel gegeben, welches besonders in der fränkischen und schwäbischen Schule mit Behagen nachgeahmt wurde. So namentlich bei der Gefangennehmung, Dornenkrönung, Geißelung und besonders bei der großen Kreuztragung. Eins ist in dieser Reihenfolge noch zu bemerken. Auf einer Anzahl der Blätter erscheint Christus in dem jugendlichen, zarten, fast kindlichen Typus mit dem feinen Oval, dem kleinen rundlichen Munde und den großen Augen, ganz so wie der ältere Holbein den Christuskopf bildet. In anderen Blättern, wie z. B. wo Christus dem Volke gezeigt wird und in der großen Kreuztragung wird der Kopf männlicher, reifer, durchgebildeter. Zu den frühesten der Reihenfolge gehören sicher Christus im Limbus und Christus vor dem hohen Priester, sowie die Geißelung; zu den edelsten Christus am Kreuz, Christus vor Pilatus und die Grablegung, obwohl die letztere in der Technik, wie Wurzbach richtig hervorhebt, weniger durchgebildet ist. Bei dem Gebet am Ölberg, welches ebenfalls zu den schönsten Blättern zu zählen ist, bemerkt der Verfasser, eine Zeichnung des Meisters „Johann von Köln zu Zwolle“ im Baseler Museum zeige dies Motiv „in ganz ähnlicher Weise behandelt“. Ich habe mich aber vor kurzem überzeugt, daß diese Ähnlichkeit eine sehr geringe ist und nur in

der Gleichheit des Gegenstandes besteht. An diese Gruppe schließt der Verfasser die Apostelfolge, den heiligen Antonius (B. 46), den kleinern St. Sebastian (B. 60), sowie die klugen und thörichten Jungfrauen. Man wird dieser Anordnung im wesentlichen zustimmen können, darf aber wohl darauf aufmerksam machen, daß gerade bei den Aposteln die Zeichnung der Extremitäten manches zu wünschen läßt: namentlich bei Thomas und Paulus gilt das von den Füßen, die häßlich und verschroben sind. Ferner scheinen die klugen Jungfrauen im ganzen etwas befangener und steifer als die thörichten, welche durchweg graziöser und ausdrucksvoller sind.

Endlich bleiben nach Wurzbach noch 11 Blätter übrig, welche er als die nach Technik und Form vollendetsten bezeichnet. Auch hier wird man in den meisten Fällen mit ihm einverstanden sein, und ich habe nur einige Bemerkungen hinzuzufügen. So scheint mir die kleinere Geburt Christi (B. 5) in der Technik nicht so entwickelt, in den Formen, z. B. der spinnenartigen Finger und der, wie Wurzbach selbst zugiebt, dürftig gezeichneten Engel noch zu unreif, um sie in diese Reihe zu stellen. Es ist vielmehr eins von den Blättern, in welchen niederländische und kölnische Einflüsse überwiegen, also einer früheren Epoche zuzuteilen. Die Taufe Christi (B. 8) möchte ich wegen der einfachen Technik der mittlern Periode des Meisters zuweisen. Ich bemerke, daß in der Baseler Sammlung eine gegenseitige Kopie dieses Stiches von Urs Graf sich befindet, wo um eines höheren Formates willen die Gestalt Gottvaters bedeutend hinaufgerückt ist. Für früher halte ich ferner Johannes den Täufer (B. 54), dessen Technik mit den vielen unruhigen Strichelchen noch unsicher erscheint. Auch die größere Maria mit dem Kinde (B. 28) scheint mir in die Epoche des gemischten flandrischen und kölnischen Einflusses zu gehören; die Behandlung hat namentlich im Faltenwurf noch etwas Schweres. Bei allen übrigen Blättern stimme ich mit der Charakteristik und Zeitordnung, welche der Verfasser giebt, überein. Trotz einzelner Differenzen darf ich als das Ergebnis meiner Nachprüfung wiederholt aussprechen, daß ich seine Arbeit als eine in allen wesentlichen Punkten wohlgelungene, für die Erkenntnis Schongauers hochbedeutende bezeichnen kann.

Auch bei andern Meistern jener Zeit können wir einen ähnlichen Entwicklungsgang nachweisen; bei keinem so deutlich wie bei Zeitblom. In der Stuttgarter Galerie findet man diejenigen Werke des schwäbischen Meisters, an welchen man seine erste, durch flandrische Einflüsse bedingte Auffassung, dann sein allmähliches Freiwerden bis zur vollen Selbständigkeit zu erkennen vermag. Von einem im Jahre 1473 durch Hans von Ehingen in die Kirche zu Kilchberg gestifteten Altar sind mehrere einzelne Tafeln, über 5 Fuß hoch und über 2 Fuß breit, unter No. 423, 429, 440 und 444 aufgestellt. Sie enthalten einzelne Heilige auf dunklem Grunde vor Teppichen stehend, und zwar Margaretha, Johannes den Täufer, Florian und Georg. Diese Gestalten haben sowohl in den Gesichtstypen als auch in den scharfbrüchigen Gewändern, den eckigen Bewegungen, den magern spitzigen Formen, namentlich aber in der tiefen Glut des leuchtenden Kolorits, besonders dem intensiven Rot die größte Verwandtschaft mit der flandrischen Schule, vor allem mit Roger van der Weyden. In zwei andern beträchtlich kleinern Bildern aus dem Kloster Urspring, No. 424 und 425, welche wieder den heiligen Georg und den Bischof Valentinus von Terracina, einen toten Knaben erweckend, darstellen, sieht man den Künstler zu weichern Formen von mehr selbständigem Gepräge und zu einer mildern Farbenskala übergehen. Seinen reif durchgebildeten Stil zeigen dann die großen Tafeln des Altars von Eschach aus dem Jahre 1496, welche in überlebensgroßen Gestalten auf einer Bildfläche von mehr als 7 Fuß Höhe und $3\frac{1}{2}$ Fuß Breite Johannes den Täufer und den Evangelisten, den englischen Gruß und die Heimsuchung Mariä, in der Staffel endlich die Brustbilder der vier Kirchenväter enthalten. Diese Werke, die ohne Frage zu den vollendetsten deutschen Schöpfungen jener Zeit gehören, haben jeden direkten flandrischen Einfluß abgestreift und zeichnen sich durch einfache Größe der Formgebung, stilvolle Breite des Faltenwurfs, hohes Schönheitsgefühl, Adel der Empfindung und ein völlig eigentümliches, nicht mehr so glühendes, aber harmonisches, weich verschmolzenes Kolorit aus. Keiner der Zeitgenossen steht an seelenvoller Innigkeit und einfachem Adel der Form Schongauer so nahe wie der Ulmer Meister, der nur in Reichtum der Phantasie, dramatischer Lebendigkeit und Fülle der Anschauungen von jenem übertroffen wird.

Diese scheinbare Abschweifung führt uns zu dem letzten und in gewissem Sinne schwierigsten Teil der Aufgabe, zur Besprechung der Schongauerschen Gemälde. Angesichts jener Wimpfelingschen Nachricht, welche von zahlreichen Bildern des Meisters spricht, die man noch auch zu Kolmar und Schlettstadt sich befunden haben sollen, muß die Thatsache immer wieder Verwunderung erregen, daß kein einziges authentisches Gemälde Schongauers nachzuweisen ist. Allerdings wissen wir, daß dem Fanatismus der Freiheitsmänner von 1789 auch im Elsaß viele alte Denkmäler zum Opfer gefallen sind; dennoch bleibt die Thatsache des völligen Verschwindens aller Gemälde desjenigen Künstlers, der ausdrücklich als „der Maler Ruhm" bezeichnet wurde, auffallend. Schongauer scheint nur seine Kupferstiche mit seinem Monogramm bezeichnet zu haben. Wenn unser Verfasser die Zugehörigkeit sogar dieser Marke bezweifelt, so ist dies wohl eine etwas zu weit getriebene hyperkritische Strenge; denn abgesehen davon, daß schon zu Vasari's Zeiten der heilige Antonius als Werk Schongauers anerkannt war, sind die im Baseler Museum vorhandenen Stiche des Meisters unmittelbar von Kolmar in alter Zeit dorthin gelangt und haben von jeher für Schongauers Arbeiten gegolten. Wenn indes Wurzbach bei den angeblichen Gemälden Schongauers sich kritisch ablehnend verhält, so ist er dazu völlig berechtigt. Er beginnt mit jener Reihenfolge kleiner Bilder im Museum zu Kolmar, die aus dem dortigen Dominikanerkloster stammen und von denen die sechzehn bessern Stücke Scenen der Passion enthalten. Daß man es hier nimmermehr mit eigenhändigen Werken des Meisters zu thun hat, daß auch selbst die Kreuzabnahme und die Grablegung, welche Waagen ihm zuschreiben wollte, in der Ausführung zu gering für ihn sind, kann keinem Unbefangenen verborgen bleiben. Daß die Kompositionen, wie Woltmann (Malerei II, 107) angiebt, „teilweise mit der gestochenen Passion zusammenfallen", ist eine Ungenauigkeit, welche Wurzbach berichtigt. Die Kompositionen sind vielmehr durchweg eigenartig und originell, wenngleich einzelne Motive mit der gestochenen Passion zusammentreffen. Um eine Anschauung von dem Verhältnis zu geben, stelle ich die Grablegung dem betreffenden Schongauerschen Stich gegenüber. Man sieht sofort, daß die Komposition in dem Gemälde noch weit mehr unter niederrheinischen Einflüssen steht als der Stich. Sie ist ruhiger, weit weniger leidenschaftlich und dramatisch, und dasselbe gilt von allen übrigen Bildern. Ich vermag diese Werke nicht so tief zu stellen wie Wurzbach, der einfach Emile Galichons Verdikt unterschreibt, indem er findet, daß „die Konturen der Gesichter und nackten Teile in der brutalsten Weise von einem trockenen und verständnisbaren Umriß begrenzt sind, der unabweislich verrat, daß der Urheber derselben unfähig war, seine Figuren durch die Zeichnung und Modellirung allein heraustreten zu lassen". Gewiß fehlt jede Feinheit der Modellirung und der malerischen Durchbildung; aber die Umrisse, namentlich der Gesichter, sind in den bessern Darstellungen frei und sicher gezeichnet, so daß bei übrigens großer Verschiedenheit des Einzelnen hier ohne Zweifel Arbeiten der Werkstatt auf Grundlage von Schongauerschen Entwürfen anzunehmen sind. Man vergesse doch nicht, wie handwerksmäßig bei den damaligen deutschen Malern die Kunst betrieben wurde, wie es z. B. bei Wohlgemuth und Holbein zuging. Wenn man die zahlreichen erbärmlich bezahlten Dutzendarbeiten des letzteren mit Meisterwerken, wie den vier Tafeln in der Augsburger Galerie und vollends dem Sebastiansaltar, vergleicht, so würde man sie gewiß nicht für Werke desselben Künstlers halten. Ganz so war es ohne Zweifel auch bei Schongauer, und wir treten dem Meister nicht zu nahe, wenn wir annehmen, daß dieser Cyklus bei ihm bestellt war und unter seinem Namen aus seiner Werkstatt abgeliefert wurde.

Wurzbach wendet sich sodann zu den beiden Altarflügeln des Kolmarer Museums, welche bekanntlich auf den Außenseiten die Verkündigung, auf den Innenseiten den heiligen Antonius und die das Kind verehrende Maria enthalten. Daß die Außenflügel „rohe, im einzelnen unglaublich brutale Handswerksarbeiten" seien, die „vielleicht noch unter den 16 Passionsbildern stehen", will mir auch nach neuerdings wiederholter Besichtigung nicht einleuchten. Jedenfalls aber hat der Kritiker recht, wenn er die Innenflügel „besser in den Details, feiner und verschmolzener in den Fleischteilen, kräftiger und warmer in der Farbe" findet. Alle diese Arbeiten stehen unverkennbar in der Auffassung dem Kolmarer Meister nahe und sind

nicht so schlecht, daß sie nicht aus seiner Werkstatt hätten hervorgehen können, wobei recht wohl die besseren Teile eigenhändige Arbeiten sein dürften. Vergessen wir nicht, daß wir selbst von Dürer einzelne geringe und gleichgültige Gemälde besitzen! Allein da nach einer alten Nachricht der Antoniusaltar in Isenheim, von welchem diese Flügel stammen, erst im Jahre 1493 errichtet wurde, so wird man annehmen müssen, daß diese nach Schongauers



Grablegung. — Gemälde im Kolmarer Museum.

Tode von Schülern des Meisters, vielleicht sogar in seiner Werkstatt entstanden seien. Wissen wir doch, daß seine Brüder damals in Kolmar ansässig waren; möglich, daß diese seine Werkstatt übernommen hatten und weiterführten. An nachgelassenen Entwürfen und Zeichnungen Meister Martins fehlte es sicherlich nicht. Besitzt doch das Baseler Museum in seiner außerordentlich reichen Sammlung von Handzeichnungen des 15. Jahrhunderts eine ansehnliche Zahl solcher, die mit Sicherheit Schongauer zugeschrieben werden dürfen.

Ehe der Verfasser sodann zu dem Hauptwerk Schongauers übergeht, thut er in einer Note das schöne Bild vom Tode der Maria ab, welches sich in der Nationalgalerie zu London befindet und von Waagen dem Schongauer zugeschrieben wurde. Woltmann erklärte es neuerdings für niederrheinisch, woran sicher nicht zu denken ist, da die gesamte dortige Schule in jener Epoche keinen Meister dieses Ranges hervorgebracht hat. Mir erschien stets dieses



Grablegung. — Aus der Kupferstich-Passion Schongauers.

Bild als ein Juwel oberrheinischer Kunst, aber unter dem frischen Eindruck der flandrischen Schule entstanden. Mit mächtiger Glut und Herrlichkeit der Farbe verbindet sich zarteste Detailausführung, tiefe Innigkeit und rührende Gewalt des Ausdrucks. Die Aussicht durchs Fenster auf die Straße ist ganz im niederländischem Sinn von miniaturartigem Reiz. Rogers Einfluß ist unverkennbar, aber der Meister hat sein Eigenstes dabei gewahrt. Ein Freund, der zu den anerkanntesten Meistern der Kunstgeschichte gehört, sagt darüber: „Thatsache bleibt, daß dieses

kleine Bild ein Angelpunkt der deutschen Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts ist, von einem oberrheinischen Maler, der offenbar noch ziemlich frisch aus Flandern kam und im ersten Feuereifer unserer etwas stumpfern Nation beweisen wollte, wie man flandrische Feinheit mit einem mächtigen Seelenausdruck vereinigen könne. Wahrscheinlich wollte man ihn nur elend bezahlen, und als er des Teufels Dank sah, wird er dann größere, wohlfeilere und gleichgültigere Tafeln gemalt und fortan hübsch viel vergoldet und damascirt haben". Um mit Bestimmtheit die Behauptung aufrecht zu halten, daß wir dabei einen wirklichen Schongauer vor uns haben, müßte ich das Bild erneuter Prüfung unterwerfen; soviel scheint mir sicher, daß es von einem Meister ersten Ranges herrührt und zwar nicht von einem niederrheinischen, sondern von einem oberdeutschen. Wer anders aber könnte dies sein als Meister Martin von Kolmar? In dieselbe Zeit gehören dann die beiden kleinen Madonnenbildchen des Belvedere zu Wien und der Pinakothek in München, die auch Wurzbach gelten läßt, und denen er ein drittes in der Sammlung Klinkosch zu Wien anschließt, welches ich nicht kenne. Ohne Zweifel waren es gerade solche kleinere Kabinetsstücke für die Sammlungen der Liebhaber, welche in alle Welt gingen und neben den Kupferstichen den Ruhm des Meisters begründeten.

Was nun endlich die Madonna im Rosenhag betrifft, die man jetzt in der Sakristei der Martinskirche weit besser untersuchen kann als an ihrem früheren Platze, so haben wir hier allerdings, wie Wurzbach richtig hervorhebt, ebenfalls kein authentisch beglaubigtes Werk des Meisters, aber ohne Zweifel die großartige Schöpfung eines Künstlers ersten Ranges, in welchem auch unser Verfasser Schongauer zu erkennen geneigt ist. Den strikten Beweis für dessen Urheberschaft hat Wurzbach allerdings sich dadurch abgeschnitten, daß er den Stich der von Engeln gekrönten Madonna (B. 31) wegen der mangelhaften Technik als falsch zurückweist. Ich habe schon betont, daß Werke von solcher Schönheit und echt Schongauerscher Geistesart nicht wegen ihrer noch unausgebildeten Technik dem Meister abgesprochen werden dürfen. Ich erkenne vielmehr in solchen Blättern Jugendarbeiten des großen Künstlers, aus einer Zeit, da ihm die Grabstichelarbeit noch nicht so geläufig war. Um so entschiedener halte ich dieses Blatt als Beweismittel für Schongauers Urheberschaft an der Madonna im Rosenhag aufrecht, als sich, wie oben dargethan, an einer Reihe anderer Blätter, z. B. der Flucht nach Ägypten, der Madonna mit dem Papagei, dem Schmerzensmann, der thörichten Jungfrau (B. 87) ähnliche Verwandtschaft nachweisen läßt. Und da nach Retbergs Versicherung das Bild auf der Rückseite die Jahreszahl 1473 trägt, so bestätigt diese Datirung, was auch sonst aus der künstlerischen Beschaffenheit desselben hervorgeht: daß wir es mit einer Jugendarbeit des damals etwa 23jährigen Meisters zu thun haben. Offenbar war es damals dem jungen Künstler, der vielleicht eben aus Flandern kam, noch etwas Ungewohntes, Figuren in so großem Maßstabe zu entwerfen, denn treffend bemerkt Wurzbach: „Es ist die Arbeit eines jungen Künstlers, der bereits aller Schwierigkeiten vollkommen Herr geworden ist, aber große Flächen noch nicht hinreichend beherrschen und große Figuren nicht lebendig genug gestalten kann. Die Madonna ist flach wie ein Relief, der Gesichtsausdruck hat trotz der unleugbaren Anmut und Hoheit etwas Eintöniges und verrät jugendlich befangene Naturstudien". Dies alles darf man Wort für Wort unterschreiben. Wenn Woltmann, indem er ein Urteil von Quandts adoptirt, von einer starken Übermalung des Bildes spricht und das lilarötliche Untergewand der Madonna für ursprünglich blau hält, so hat er wunderlicherweise übersehen, daß Maria wirklich das ihr traditionell zukommende blaue Kleid trägt; aber es zeigt sich nur an dem untern Teil der engen Ärmel, denn der Maler hat der Himmelskönigin darüber ein lilarötliches zweites Gewand gegeben, welches mit köstlichem Pelz gefüttert ist, der mit seinem silbergrauen Tone fein in den Farbenakkord des Bildes gestimmt ist. Darüber endlich breitet sich dann in großem Faltenwurf der prächtig rote Mantel. Die früheren Retouchen sind in der That sehr behutsam ausgeführt, ohne den Farbenton zu alteriren, und mit vollem Recht behauptet Wurzbach, daß gerade dieses Kolorit das ursprüngliche und daher das für den Meister charakteristische sei.

Bis hierher habe ich dem Verfasser meistens zustimmend folgen können, und wenn ich ihn auch nicht selten etwas hyperkritisch fand, so mußte ich doch der strengen Logik, der ernsten

Gewissenhaftigkeit seines Beweisverfahrens alle Anerkennung zollen. Nun aber kommt der Punkt, wo unsere Wege sich scheiden, oder vielmehr wo ich seinen Pfaden nicht folgen kann. Das ist die Hypothese, daß der Meister des Boisserée'schen Bartholomäus kein andrer als Schongauer sei. Jedermann kennt jenen ausgezeichneten Kölner Maler, dem man den jetzt in der Münchener Pinakothek befindlichen, aus S. Columba in Köln stammenden Altar des h. Bartholomäus, und die beiden im Kölner Museum aufbewahrten Altäre des h. Thomas und des h. Kreuzes zuschreibt. Man nahm bisher nach alten Nachrichten an, daß der 1501 verstorbene Dr. Peter Rinck letztere beiden Altäre für den Lettner der Kölner Karthäuserkirche gestiftet habe, daß somit diese beiden Werke gleich dem Bartholomäusaltar um den Anfang des 16. Jahrhunderts ausgeführt worden seien. Wurzbach sucht nun mit großem Scharfsinn den Beweis zu bringen, daß alle diese Werke weit früher entstanden seien, daß namentlich für die beiden Altäre der Karthause schon 1485 die Summe von 105 Goldgulden durch einen Wohlthäter der Kirche gestiftet worden sei. Er schließt daraus, daß man schon damals, ja vielleicht schon vor jenem Jahre, die Altäre bestellt habe, und zwar bei keinem andern als Schongauer, daß dieser den Thomasaltar als sein durchgebildetstes Hauptwerk noch vollständig ausgeführt, dagegen nur die obern Partien am h. Kreuzaltare vollendet habe, der dann von anderer Hand fertig gemacht worden sei. Diese wohlgeschlossene Kette von Hypothesen hat auf den ersten Blick etwas Bestechendes, obwohl es mir bedenklich scheint, anzunehmen, die Kölner Besteller hätten den Maler für diese Arbeiten erst bezahlt, als er schon seit dreizehn Jahren verstorben war. Doch alles dies könnte ja möglich sein; auf die Diskussion solcher Hypothesen will ich mich nicht einlassen; denn um es kurz zu sagen: ich finde in dem Meister des Bartholomäus- und des Thomasaltares eine von Schongauer total abweichende, völlig fremde Persönlichkeit.

Um dies Urteil zu begründen, verweise ich auf die beigegebene stilgetreue Nachbildung des Thomasaltares, den man mit Fug als das vollendetste Werk des unbekannten Künstlers betrachtet. Wurzbach tritt den „Indentitätsbeweis" an, indem er alle einzelnen Formen, die sich beim Meister des Bartholomäus finden, mit Schongauerschen Stichen vergleicht und überall Ähnlichkeiten namentlich in Zeichnung und Stellung der Hände und Füße, aber auch im Schnitt der Gesichter entdeckt. Diese Ähnlichkeiten gebe ich, was die Hände und Füße betrifft, gern zu; auch hier und da hinsichtlich der Köpfe. Aber damit ist meines Erachtens noch keineswegs die Identität der beiden Meister nachgewiesen. Ganz ähnliche Formen und Motive finden wir auf den meisten Bildern der Zeit und erklären sie uns daraus, daß Schongauers Stiche auf alle gleichzeitigen Künstler bedeutend eingewirkt haben. Bei Zeitblom z. B. läßt sich mehrfach dieselbe Zeichnung und Stellung der Füße nachweisen, die wir an dem Christus des Thomasaltars, am Johannes und Hippolytus finden. Dieselbe Steifheit der Stellungen, dieselbe Geschwollenheit des Ballens, dasselbe Ungeschick, einen Fuß von vorn in der perspektivischen Verkürzung richtig zu zeichnen. Gewisse Dinge, wie die schmalen Hände mit den langen Fingern finden sich überall wieder, weil sie zum Schönheitsbegriff der Zeit gehörten. Was man aber nimmermehr Schongauer, vollends auf der Höhe seiner Entwicklung zutrauen kann, ist das breite, gedunsene, verzeichnete Gesicht Christi, mit dem blöden Ausdruck und der leeren knorpeligen Stirn, auf dem Thomasaltar. Ebensowenig sind die weiblichen Köpfe mit den geschlitzten Augen, dem geziert kleinen Mund und den gedunsenen Formen auf Schongauer zu deuten, und dasselbe gilt von den dicken rundlichen Köpfchen der Engel, abgesehen davon, daß Schongauer solche monströse Seraphsfiguren, wie sie neben Gottvater schweben, zu keiner Zeit hervorgebracht hat. Der „Meister des Bartholomäus" ist ein Künstler, der auf Grundlage der ältern Kölner Schule vor allem nach Anmut strebt, dabei aber sich in den vielfach gezierten Handbewegungen und den gar zu süßen Köpfen der Frauen nicht frei von Affektation zu halten weiß, wie schon Kugler ganz richtig erkannt hat. Wo wäre aber im ganzen Werke Schongauers eine Spur von ähnlicher Geziertheit zu finden? Dagegen giebt es allerdings kaum einen deutschen oder flandrischen Künstler, dem so würdevoll schöne Männergestalten gelungen wären wie gerade diesem Kölner Meister. Daß er auch hier in einem entschieden idealen Hange mehrfach mit Schongauer zusammentrifft, kann uns nicht

Wunder nehmen. Aber in der Bewegung der Gestalten und in der lebensvollen Gruppirung bleibt er weit hinter dem Kolmarer Meister zurück. Vor allem hätte dieser uns nicht einen so hölzern dastehenden Christus und einen so ungeschickt knienden Thomas geschaffen. Nicht zu leugnen ist, daß die Vorliebe für pfirsichblütfarbene Töne, wie sie bei dem Kölner Meister sich zeigen, an das Kolorit der Madonna im Rosenhag gemahnt; aber warum sollte nicht der kölnische Maler vor Schongauers Werken studirt haben, da uns ja berichtet wird, daß viele fremde Künstler gekommen seien, solches zu thun? Alle jene Ähnlichkeiten zugegeben, vermögen solche disjecta membra den Eindruck totaler Grundverschiedenheit, den jeder Unbefangene erhalten wird, nicht aufzuheben. Wurzbachs Hypothese ist so frappant und blendend, daß sie auf jedermann mit der Macht einer neu entdeckten Wahrheit wirken müßte, wenn sie das Richtige träfe. Aber nicht bloß die wichtigsten Formen, in welchen sich geistiger Ausdruck verrät, nicht bloß die Lahmheit der Komposition, sondern die gesamte malerische Durchbildung, namentlich auch die Entwicklung der landschaftlichen Gründe zeugen gegen den Kolmarer Meister. In jenen Punkten ist er dem Kölner Künstler hoch überlegen; denn wo fände sich bei dessen ziemlich mühsam zusammengebrachten Gruppen jener gewaltige Zug freier Empfindung, der aus dem Innersten hervorbrechend allen Gestalten Schongauers eine schwungvolle, oft hinreißende Macht der Bewegung und des Ausdruckes verleiht? Im letzteren aber, in der gesamten koloristischen Durchbildung fußt der Meister des Bartholomäus auf den Fortschritten, welche die deutsche Kunst in den zehn bis fünfzehn Jahren nach Schongauers Tode gemacht hatte. Besonders die reichen Landschaften mit der fein entwickelten Luftperspektive wird man vergeblich bei Meister Martin suchen, wie denn in seinen sämtlichen Stichen die Landschaft so gut wie gar nicht mitspricht, da erst Dürer sie zu ihrer vollen Entwicklung führen sollte. Man beachte nur, wie fast ohne Ausnahme, wo Schongauer in seinen Stichen landschaftliche Hintergründe giebt, er sich mit den einfachsten Linien begnügt, so daß man den Eindruck gewinnt, als sei ihm, in der altbergebrachten Gewohnheit der gemusterten Goldgründe, die Bedeutung der Landschaft verschlossen geblieben. Ich will noch für die Zeitbestimmung bemerken, daß auf dem Bartholomäusaltar noch die Schnabelschuhe herrschen, während auf dem Thomasaltar die sogenannten Kuhmäuler ausschließlich vorkommen. Immer von neuem erhalte ich den Eindruck, daß wir es hier mit den Werken eines kölnischen Meisters, und zwar erst vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts zu thun haben.

Noch einige Worte seien mir über den Altar des h. Kreuzes gestattet. Wurzbach findet, daß derselbe weit hinter dem Thomasaltare zurückbleibe, was er damit erklärt, daß der Künstler (d. h. nach seiner Annahme Schongauer) über der Ausführung gestorben sei, daß er nur die oberen Partien, namentlich die Engelgruppen, vollendet habe. Nach seinem Tode hätten dann andere „in Ermangelung eines andern Vorwurfes“ (d. h. einer andern Vorlage) den Christus und die Maria nach dem bekannten Kupferstich Schongauers (B. 25) hineingemalt, die ganze Gruppirung sei hier verfehlt, die Figuren unschön gedrängt und aneinander geschoben u. s. w., ja diejenigen, welche diese Arbeit besorgten, hätten keine Ahnung von der räumlichen Ökonomie gehabt, welche ihnen die kleinern Bildflächen des Kreuzaltares auferlegt hätten. Überhaupt verriete die Ausführung eine ganz andere, viel geringere Hand. Leider ist meine Erinnerung in diesem letztern Punkte nicht frisch genug, um zu entscheiden, ob nicht vielleicht der verehrte Kritiker unwillkürlich seiner Hypothese zuliebe den Kreuzaltar mit gar zu ungünstigen Augen angeschaut hat. Aber selbst zugegeben, daß das Werk von einer geringern Hand vollendet worden sei, so hat dieselbe sich, wie die mir vorliegende Photographie beweist, aufs genaueste den Formen des ursprünglichen Meisters angeschlossen. Und zwar finden wir hier dieselbe Formenwelt, die Ausdrucksweise, die Bewegungen, die überzierlichen Hände, die gar zu süßen Frauenköpfe, die wir vom Bartholomäus- und vom Thomasaltar kennen, allerdings noch etwas übertriebener als dort. Die Komposition ist freilich gedrängter als sonst: allein das lag jedenfalls in der Aufgabe und war ohne Frage in der ursprünglichen Anlage begründet. Wir können uns doch nicht denken, daß der ursprüngliche Meister, ohne irgend die Linien der ganzen Komposition vorher auf seiner Tafel vorzuzeichnen, nur seine Engelchöre so ins blaue hinein gemalt hätte, um dann bei seinem Tode den Vollendern



Der Thomasaltar im Kölner Museum. Zeichnung von Josef Schönbrunner

des Bildes die volle tabula rasa zurückzulassen! Gegenstand des Bildes, Anzahl der darzustellenden Figuren war ohne Frage vorher festgesetzt; eine Vorzeichnung und eine Skizze mußten vorhanden sein, und so konnten die Nachfolger in allem Wesentlichen nur die Vorlage des ursprünglichen Meisters zur Ausführung bringen. In der That ist die Komposition nicht so schlecht wie Wurzbach sie macht; wir sehen aber an diesem eklatanten Beispiele, wie weit ihn seine Schongauer-Hypothese gebracht hat! Von den Engelchören, die er mit Recht so hoch preist, will ich noch bemerken, daß sie aus lauter nackten Genien bestehen — ein unverkennbares Anzeichen der herannahenden Renaissance, während sie auf dem Thomasaltar noch die herkömmlichen Gewänder tragen. Wer kann übrigens in dem ganzen Kupferstichwerk Schongauers solche Engelgestalten nachweisen? Der Christus am Kreuz ist, darin hat Wurzbach wieder recht, dem oben erwähnten Stiche des Kolmarer Meisters nachgebildet; aber er zeigt in der Durchführung des Körpers, namentlich in der Zeichnung des Brustkastens, in Form und Ausdruck des Kopfes wieder ganz andere Züge. Die Madonna endlich ist durchaus nicht von Schongauer entlehnt, sondern im Gewandwurf, in der Haltung der Hände, namentlich in der völlig anders gewendeten Bewegung des Kopfes wesentlich verschieden von jenem Vorbilde. Noch einmal: ohne Zweifel haben auf den Kölner Meister die Stiche Schongauers stark eingewirkt; aber er ist und bleibt doch eine völlig andere Persönlichkeit mit selbständigen Schwächen und selbständigen Vorzügen.

Man kann nun sagen: alle diese Dinge, sowohl Wurzbachs Identitätsbeweis als meine Gegenbemerkungen, beruhen auf rein subjektivem Grunde. Um so mehr wäre es wünschenswert, daß Untersuchungen in den Kölner Archiven angestellt würden, um womöglich auf den Boden historischer Thatsachen zu gelangen. Es wäre ein großes Verdienst erworben, wenn jemand sich dieser mühevollen, aber dankbaren Aufgabe widmen wollte. Einstweilen kann ich nur meine subjektiven Eindrücke denen Wurzbachs gegenüberstellen. Mußte ich in manchen Punkten mich zu abweichenden Ansichten bekennen, so hindert mich dies nicht, den Ernst und die Gediegenheit seiner Arbeit zu schätzen. Es ist keine Frage, daß durch ihn die Schongauerforschung neue Impulse, bedeutende Bereicherung und Vertiefung erfahren hat. Das letzte Wort in dieser ebenso schwierigen als wichtigen Angelegenheit wird nicht so bald gesprochen werden.

Michelangelo's Moses-Modell.

Über die im Besitze des Herrn Hauptmann von Lepel befindliche Terrakottastatuette des Moses von Michelangelo sind unlängst in Zeitungen einige Irrtümer verbreitet worden, die zu berichtigen der Unterzeichnete sich um so mehr für verpflichtet hält, da er dieselben durch einen in höchster Eile geschriebenen, nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Aufsatz teilweise selbst verschuldet hat. Seine Liebe für die Sache wird dabei vielleicht etwas von dem ersetzen, was ihm an Erfahrung auf diesem Gebiet abgeht; er hat mit dem ganzen und frischen Eindruck der Statuette die Marmorstatue in S. Pietro in Vincoli gesehen und Zug um Zug studirt, nahezu alle in Italien befindlichen Skulpturen Michelangelo's mit Rücksicht auf die Technik der Terrakottastatuette betrachtet, dann, nach Berlin zurückgekehrt, die Abgüsse beider Werke eingehend verglichen, alle in den ihm gütigst mitgeteilten Gutachten von Menzel, Drake, Wolff, Begas, Fr. Kugler, Waagen entwickelten Gründe sorgfältig nachgeprüft, endlich in technischen Fragen bei hervorragenden Künstlern Aufschluß erhalten: das möge es entschuldigen, wenn er in der Sache nochmals die Feder ergreift.

Die 45 Centim. hohe Statuette ist aus Thon modellirt und dann gebrannt; es bedeckt sie ein leiser Überzug von Lack. Daß das Werk nicht in eine zur Vervielfältigung geeignete Form gepreßt, sondern aus freier Hand modellirt ist, kann nicht zweifelhaft sein; nirgends zeigt sich die bei dem Preßverfahren unvermeidliche Stumpfheit und Flauheit. Auch ist der

Thon, wie Prof. Wolff hervorhebt, nur lose aufeinander geknetet, wie dies beim Modelliren geschieht, während ausgedrückter Thon, homogener in sich schon, sich auch durch das Pressen fester zusammenzieht.

Die Statuette zeigt größere und kleinere Fugen und Risse. Die kleineren sind, wie dies bei lose geknetetem Thon stets eintritt, durch das Brennen und Trocknen verursacht. Die größeren Fugen dagegen geben durch: sie sind die Folge davon, daß die in Thon bereits vollendete Statue zum Zweck des Brennens aus einander genommen wurde. Die einzelnen Fugen sind oft flüchtig, ja nachlässig zusammengefügt, hier und da vermißt man sogar die Ausfüllung und Ausgleichung; ja an mehreren Stellen unter und hinter dem linken Arm ist die früher korrekte Form mit den starken Strichen eines Zahneisens ausgewischt. — Der Rücken der Statuette ist offen; nachdem das Werk fertig war, wurde es von hinten ausgehöhlt, weil beim Brennen eine massive Statue ungleich erwärmt wird.

Die Statuette war, wie Franz Kugler bemerkt und wie eine sorgfältige Anschauung auf das sicherste ergeben hat, ursprünglich nackt modellirt: die Gewandung ist vor dem Brennen auf den vollkommen fertigen Körper aufgelegt worden.

Äußere Beglaubigung besitzt die Statuette nicht; ebensowenig giebt es meines Wissens eine Andeutung über die von Michelangelo ursprünglich entworfene Gestalt des Moses. In der bekannten florentinischen Zeichnung, die lange im Besitz Mariette's war und einen frühen Entwurf zu dem Denkmal Julius' II. darstellt, fehlt die Statue des Moses.

An sich ist es äußerst wahrscheinlich, daß ein Werk häufig von Nachahmern kopirt wurde, das die Bewunderung der Zeitgenossen in außerordentlichem Grade hervorrief; sagt doch Vasari vom Moses: „alla quale statua non sarà mai cosa moderna alcuna, che possa arrivare di bellezza, e delle antiche ancora si può dire il medesimo." Und in der That erzählt derselbe Schriftsteller in dem Leben des Pierino da Vinci ausdrücklich, daß dieser Meister eine zweidrittel Braccien hohe Nachbildung des Moses in Wachs gearbeitet und an Lucca Martino geschenkt habe. Werke dieses jung verstorbenen Meisters kennt der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes weder durch eigenes Sehen noch durch Hörensagen; aber Vasari sagt von ihm, die Zeitgenossen hätten seine Werke mit dem des Michelangelo verwechselt, und die Wahl seiner Stoffe läßt eine Kunstrichtung des Pierino vermuten, welche der in der Statuette hervortretenden ähnlich ist.

Ist so einerseits die Möglichkeit eine große, daß die Mosesstatuette das Werk eines Nachahmers sei, so spricht andererseits nichts dagegen, daß der Meister sich derselben als eines Hilfsmodells bedient habe. Ein vor zwei Jahren erschienener Aufsatz in der „National-Zeitg." stellt es in Abrede, daß Michelangelo derartige Skizzen benutzte; und in der That, daß er häufig genug ohne Modell arbeitete, hat J. Burckhardt aus den zahlreichen „verhauenen" Statuen von seiner Hand mit Probabilität geschlossen. Allein so verfuhr er nicht immer; mit Recht vergleicht Waagen die sehr sorgfältigen Kartons zu verschiedenen Fresken. Ja, es sind einige Thonskizzen in derselben Größe wie der kleine Moses von Michelangelo's Hand erhalten, z. B. der mit hoher Wahrscheinlichkeit auf ihn zurückgeführte Herkules und Cacus im Kensington-Museum; und der Meister spricht es sogar in einem Sonett auf das allerbestimmteste aus, daß er gewöhnlich nach Thonmodellen in Marmor arbeite:

Da che concetto ha l'arte intera e diva
Le membra e gli atti d'alcun, poi di quello
D'umil materia un semplice modello
El primo parto che da quel deriva
Poi nel secondo in pietra alpestra e viva
S'arrogie le promesse del martello — — —

Daß ein Thonmodell zum Moses existirte, darf unter diesen Umständen als sicher gelten, daß die Skizze zu einem so berühmten Kunstwerk nicht zerstört wurde, als sehr wahrscheinlich.

Fehlt so jeder äußere Grund, ja jeder Anhalt zu einer Vermutung über das Verhältnis der beiden Kunstwerke, so sind wir lediglich auf das angewiesen, was wir an ihr selbst sehen.

Unwissenschaftlich aber wäre es, aus der allerdings einleuchtenden und allgemein anerkannten Vortrefflichkeit einen Schluß auf ihren Ursprung zu ziehen. Es giebt Fälle, in denen die Neubearbeitung sogar nach vielen Richtungen hin vollkommener genannt werden muß als das Original. Raffaels Sposalizio steht künstlerisch unstreitig höher als das französische Bild Perugino's, von dem es doch nur eine sehr getreue Nachbildung ist.

Ebenso ist es ein trügerisches Unternehmen, in der Statuette die Hand Michelangelo's erkennen zu wollen. Ein solcher Schluß ist nur da gestattet, wo entweder die Eigentümlichkeit der Erfindung, der Anordnung, der Idee als Beweismittel herangezogen werden können, oder wo die Technik des Künstlers in der bestimmten Periode und in dem bestimmten Material genügend bekannt sind; in dem vorliegenden Fall, wo sich nur verhältnismäßig verschwindende Abweichungen in der Invention und Komposition von einer Statue Michelangelo's finden, und wo wir von dem Meister nur eine äußerst beschränkte Anzahl beglaubigter Terracotten besitzen, entbehrt der Schluß der wissenschaftlichen Grundlage. Überdies ist es stets die Gewohnheit der Nachahmer gewesen, gewisse auffallende Eigentümlichkeiten — wie das als Beweisgrund angeführte „terribile" des Michelangelo es ist — aufzugreifen und womöglich zu überbieten.

Nicht die Frage der Echtheit ist es, die in erster Linie aufgeworfen werden sollte oder beantwortet werden könnte, sondern die nach der Priorität.

Es waren ganz verschiedene Methoden, mit deren Hilfe man in der Renaissancezeit eine Marmorstatue nach einem Thonmodell vergrößerte und eine kleine Thonstatuette nach einem Marmororiginal anfertigte.

Für die Bearbeitung einer Marmorstatue hatte Michelangelo selbst ein höchst scharfsinniges Verfahren erfunden. Er setzte nämlich das Modell in einen genau passenden, oben offenen Kasten, dessen Seiten mit einem Gradnetz bedeckt waren; über denselben spannte er ein Netz von Fäden, dessen Quadrate von derselben Größe waren, wie die an der Seite. Indem er nun den Kasten mit Wasser füllte, und dasselbe bei vorschreitender Arbeit von Grad zu Grad abließ, erschien in jedem Augenblick der gerade bearbeitete Teil innerhalb eines kleinen Kubus, mit dessen Hülfe eine große Genauigkeit erzielt werden konnte.

Thonkopien nach Marmororiginalen sind dagegen in der ganzen Renaissancezeit und lange nachher stets aus freier Hand nach dem Augenmaß angefertigt worden. Erst im Jahre 1631 wurde von Christoph Scheiner der sogenannte Storchschnabel erfunden, der aber lange für die Plastik nicht in Anwendung kam und auch in der That hier viel weniger genaue Resultate liefert, weil er den Körper als Fläche behandelt.

Nun ist, indem von unsern beiden Kunstwerken das eine nach dem anderen kopirt wurde, zweifellos das erstere Verfahren angewendet worden. Während sich in den Einzelheiten erhebliche Differenzen finden, stehen alle hervorragenden Punkte in demselben Entfernungsverhältnis von einander. Durch das Gutachten von Professor Drake aufmerksam gemacht, habe ich, soweit dies möglich ist, an den Gipsabgüssen und den Photographien die Verhältnisse nachgeprüft und mit alleiniger Ausnahme der äußeren Seite des Gewandes am rechten Knie, von dem später ausführlicher gesprochen werden muß, einen meßbaren Unterschied nicht gefunden.

Wäre die Statuette nach der Marmorstatue angefertigt, so würde eine solche Genauigkeit erstens nicht erforderlich gewesen sein — denn im einzelnen zeigen sich ja genug Abweichungen — zweitens aber auch nicht möglich.

Daß die Terrakottastatuette aber den eben geschilderten Prozeß in der That durchgemacht hat, ist noch zu erkennen. Der auffallende Firnis hatte den Zweck den gebrannten Thon gegen die Lockerung durch die Nässe zu schützen, deren schädliche Einwirkungen in der That in der Rückenhöhlung, wo der Firnis fehlt, sichtbar zu sein scheinen. Ebenso dürfte das Aufquellen der Fugen dem Einflusse des Wassers zuzuschreiben sein.

Nächst diesen äußerlichen Merkmalen des Kopirverfahrens ist es das Verhältnis des Kunstwerks zur Natur, aus welcher die Priorität der Statuette gefolgert oder widerlegt werden muß.

Es ist ein langer und schwieriger Pfad, der den Künstler von der Erscheinung zum Gebilde führt; leicht erkennt und verfolgt das kundige Auge die Spuren dieses Weges. Wer

sehen kann, der sieht, wie in der Mosesstatuette der Meister im Anfang dieses Pfades steht, wie er noch ringt, sich von dem Bann der Erscheinung zu befreien. Zwar hat er den gewaltigen Typus schon erfaßt, aber er weiß noch nicht, daß er denselben verstärkt, wenn er die beiden Buckel auf der Stirn stärker hervorhebt, als er es am Modell gesehen, daß die Ringe unter den Augen den letzteren näher gerückt werden müssen, daß die Energie des Kopfes wesentlich durch die Vertiefungen in der Mitte der Wangen hervorgerufen wird, daß dieselben noch weiter zu entwickeln sind, daß der Bart eine übersichtlichere Gliederung erfordert — und tausend anderes, was das Auge leichter sieht als die Feder mitteilt.

Wenn ein großer Künstler frei kopirt, so kann er wohl Schönheiten hinzuthun — die Befangenheit kann er sich nicht geben, die der Schöpfer empfand, als er zuerst der Natur sein Werk nachschuf. Es ist eine innere Notwendigkeit, daß die zweite Bearbeitung die zufälligen und individuellen Züge ausmerzt; ist der Nachahmer ein großer Künstler, so wird er das Werk zur Allgemeinheit steigern — im entgegengesetzten Fall verflacht er es oft zur Gemeinheit.

Es ist bereits erwähnt, daß der Körper der Statuette erst nackt modellirt war und daß die Gewandung erst nachträglich aufgelegt ist. Der Künstler versucht den durch das Gewand durchschimmernden Körper nachzubilden, aber er genügt sich nicht; er kann nicht ausdrücken, was er gesehen. Da entschließt er sich, den Körper zuerst ohne Bekleidung zu arbeiten. Jetzt verstehen wir, warum Michelangelo gerade auf diesen Teil seines Werkes so stolz war: denn des Künstlers eigenes Urteil über sein Meisterwerk haben wir in dem, was Condivi schreibt: Opera maravigliosa e piena d'arte; ma molto più che sotto così belli panni di che è coperto appare tutto lo ignudo non togliendo il vestito l'aspetto della bellezza del corpo.

Endlich giebt es gewisse kleine, den Kunstwert der Statue nicht beeinträchtigende, aber für die Frage der Priorität entscheidende Widersprüche, in welche die zweite Bearbeitung verfällt, gerade indem sie das Werk einheitlicher zu machen, die angedeuteten Motive auszubilden bestrebt ist.

Ein ganz eklatantes Beispiel hiervon liefert die Marmorstatue an der einzigen Stelle, wo sich eine größere Abweichung von der Statuette findet: an dem bereits erwähnten Bausch an der äußeren Seite des rechten Knies.

Bei dem kleinen Moses liegt auf der entkleideten Kniescheibe zunächst ein doppeltes Gewand des Oberkörpers. Das untere ist etwas länger, beide Gewandstücke sind sehr schlicht gehalten und liegen hart am Körper an. Über diesem doppelten Rock ruht ein großer bauschiger Mantel, der auch den Felsblock, auf dem die Gestalt sitzt, bedeckt. Die Situation ist so gedacht, daß der Mantel eben noch das Knie verhüllte und über dasselbe weit nach vorn auf die Erde fiel; um nicht behindert zu sein, hat es Moses aufgehoben und zurückgeschlagen.

Das schöne Motiv des Gegensatzes zwischen dem entkleideten Knie und dem bauschigen Mantel hat die Marmorstatue weiter entwickelt. Die störende Fläche der beiden Gewänder des Oberkörpers ist weggefallen: eines derselben fehlt gänzlich, das andere ballt sich zu einer wirkungsvollen Falte. Vor allem aber ist der Bausch des Mantels nach außen ausgebildet: in stilvoller Verschlingung folgt es in einer herrlichen Linie den Umrissen des Schenkels.

Allein indem dieses Motiv zu seiner vollen Durchbildung gelangte, ist ein kleines Versehen eingetreten. Der Mantel ist mit dem Gewande des Oberkörpers verwechselt: ein einziger an der äußeren Seite des Schenkels nach oben streichender Saum verbindet beide.

Es ist ebenso wenig denkbar, daß ein Kopist die so in die Augen fallende Schönheit der Gewandung nicht sähe, als daß Michelangelo von Anfang das Gewand so beabsichtigte, wie es jetzt die Marmorstatue zeigt.

Faßt man die entwickelten Gründe zusammen, so wird unbefangene und nüchterne Beurteilung zu dem Schluß kommen, daß die Frage der Priorität der Statuette mit einer Sicherheit bejaht werden kann, die den bei fehlender Beglaubigung denkbar höchsten Grad von Wahrscheinlichkeit nahezu erreicht.

Otto Gruppe.

Kunstlitteratur.

Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien vom 5. bis zum 16. Jahrhundert, dargestellt durch 12 perspektivische Ansichten in Farbendruck. Mit erläuterndem Text. Durch die Munificenz der k. preußischen Regierung unterstützt, herausgegeben von Heinrich Köhler, königl. Baurat u. Professor an der technischen Hochschule zu Hannover. Leipzig, Baumgärtner. 1880. Imp.-Fol.

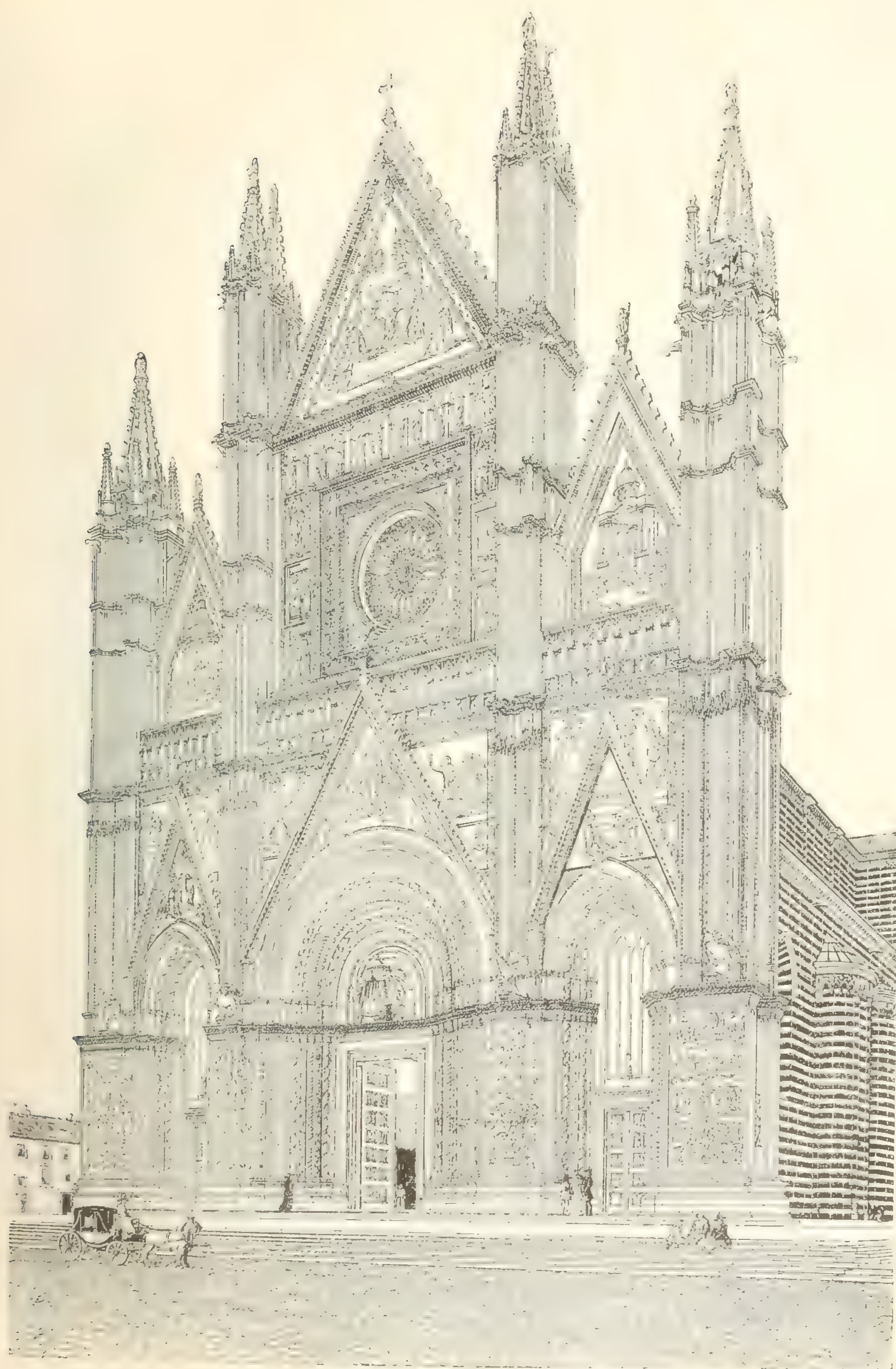
Mit der jüngst erschienenen sechsten Lieferung des oben genannten Werkes, welche wie die früheren zwei Farbendrucktafeln mit dazu gehörigem Text in vier Sprachen bringt, liegt nunmehr ein Unternehmen abgeschlossen vor uns, das wir ohne Anstand in jeder Beziehung zu den bedeutsamsten und hervorragendsten Erscheinungen zählen dürfen, die unser Jahrhundert auf diesem Gebiete hervorgebracht hat.

Wir haben es auch für unsere Pflicht angesehen, bei jeder neuen Lieferung von neuem auf die Schönheit und Gediegenheit dieser wahrhaft einzigen Tafeln sowie auf die hohe Bedeutsamkeit des ganzen Unternehmens hinzuweisen. Letzteres vor allem, als wir im Jahre 1872 in Nr. 19 des Beiblattes dieser Zeitschrift die ersten herrlichen Blätter freudig begrüßten.

Zwei Faktoren sind es namentlich, welche sich in unserer Zeit glücklich vereinigen, um Erscheinungen wie diese hervorzurufen: einmal die in keinem früheren Jahrhunderte dagewesene Empfänglichkeit für jede Ausdrucksweise vorübergegangener Kunstperioden sowie die tiefe Erkenntnis und Durchdringung ihrer Denkmale, zweitens die unserer Zeit eigene Vollendung und Mannigfaltigkeit in den vervielfältigenden Künsten; und wir dürfen von diesen beiden Gesichtspunkten ausgehend das vorliegende Werk ohne Übertreibung einen Triumph deutscher Kunst, eine der wichtigsten Erweiterungen unserer Studienmittel und ein Prachtwerk im edelsten Sinne des Wortes nennen, dem an Schönheit und Gediegenheit bis dahin noch kein anderes seiner Art an die Seite zu stellen ist.

Auch haben wir es nur der erfreulichen und gesunden Strömung im Kunstleben der Gegenwart zuzuschreiben, daß der Herausgeber, selbst ein hervorragender und äußerst feinsinniger Vertreter der Renaissance, auch in seinem Werke vorzugsweise auf diese den Schwerpunkt gelegt hat. Ihr sind allein acht der schönsten Tafeln gewidmet, während sämtliche vorhergehende christliche Baustile nur durch vier vertreten sind, nämlich der altchristliche durch das interessante Baptisterium San Giovanni in Fonte zu Ravenna; der romanische durch die Basilika von San Miniato bei Florenz, das am wenigsten ansprechende Blatt; die Gotik endlich durch zwei, die gold- und mosaikendurchfunkelte Hauskapelle im Normannenschlosse zu Palermo und durch die schimmernde Prachtfaçade des Doms von Orvieto. Für die letztere, welche durch nebenstehenden Holzschnitt dargestellt ist, hätten wir indes, ein so schönheitvolles und hervorragendes Denkmal italienischer Gotik sie sein mag, um des einheitlichen Charakters willen dennoch lieber abermals die Darstellung eines farbengeschmückten Innenraumes gewünscht, etwa die eines der Säle oder der schönen Kapelle im Palazzo pubblico zu Siena oder noch lieber einen Raum der Renaissancezeit, wie z. B. eines der Appartamenti Borgia im Vatikan.

Lassen wir indes das vergebliche Wünschen und freuen uns dafür des Vorhandenen, wozu wir alle Ursache haben; denn aus den übrigen acht Blättern strahlt uns die Herrlichkeit des Cinquecento in einer Vollendung entgegen, daß wir uns mit dem reinsten Entzücken darin versenken können.



Façade des Domes zu Orvieto.

Chronologisch würden diese acht Blätter aus der Renaissancezeit etwa in folgender Reihe zu ordnen sein: die Sixtinische Kapelle im Vatikan, die Camera della Segnatura und Raffaels Loggien daselbst, die Libreria im Dome von Siena, die Stanza des Heliodor, die Loggia im Palast Doria zu Genua, das Innere St. Peters zu Rom und die Sala del Collegio im Dogenpalast zu Venedig.

Es ist schwer zu sagen, welchem Blatte der Preis gebührt, denn fast jedes hat seine besonderen Vorzüge und Schönheiten, die Darstellungen der Camera della Segnatura, der Libreria von Siena und der Loggien durch die bewunderungswürdige genaue Wiedergabe der unzähligen Wandmalereien und die entzückende lichtvolle Klarheit der letzteren; die Peterskirche durch die köstliche Wirkung des Sonnenduftes, der alles in den feinsten Tönen erscheinen läßt; der von Gold und Purpur strahlende Saal des Dogenpalastes endlich durch die wunderbare Leuchtkraft der Farben.

Haben wir in früheren Artikeln schon zu öfterem auf die hohe Bedeutung des Gesamtwertes für Akademien und kunstgewerbliche Schulen hingewiesen, so wollen wir jetzt noch unsere Freude darüber ausdrücken, daß auch einzelne dieser herrlichen Architekturbilder für sich zu haben sind, wodurch es jedem Architekten und Kunstfreunde, jedem, der einmal die herrlichen Vorbilder an Ort und Stelle schauen durfte, um einen verhältnismäßig geringen Preis möglich gemacht ist, die Wände seines Arbeits- oder Wohnzimmers mit Kunst- und Erinnerungsblättern zu schmücken, die eine ebenso vornehme wie herzerfreuende Zierde bilden werden.

Wir wissen unsere Worte nicht passender und würdiger zu schließen als mit unseres Freundes Lübke begeistertem Lobspruch. „Man kann die Schönheit dieser Blätter nicht mit Worten schildern — schrieb er einmal — man kann aber auch ihren Wert nicht hoch genug anschlagen. Wir dürfen mit Stolz sagen: die ganze Hingebung, Treue, Gründlichkeit, Aufopferung und Versenkung eines deutschen Künstlergemüts gehörte dazu, solche Nachbildungen zu schaffen, und wir hoffen, daß Köhlers ebenso gediegenes wie prächtiges Werk nicht bloß in Deutschland, sondern auch über die Grenzen des Vaterlandes hinaus die Anerkennung und Teilnahme findet, welche es in hohem Maße verdient.“

Hermann Allmers.

Hervorragende Bildhauer-Architekten der Renaissance, Forschungen von Hans Semper, Aufnahmen von Wilhelm Barth. Dresden, Gilbers. 1880. 6 Bogen Text und XXVII Tafeln Lichtdruck. Folio.

Mino da Fiesole, Andrea Sansovino, Benedetto da Rovezzano und ihre Werke gelangen in dieser verdienstvollen Publikation in einer Weise zur Kenntnis der Künstler und Kunstfreunde, wie dies selbst durch die neue Vasari-Ausgabe von Gaetano Milanesi nicht möglich war.

Der mit vielen, großenteils seither wenig oder ganz unbekannten urkundlichen Belegen ausgestattete Text bringt die Lebensgeschichten der Meister, eine Beschreibung und Besprechung ihrer Werke, sowie allgemeine Betrachtungen über die Stellung derselben zu ihren Vorgängern, Zeitgenossen und den nachfolgenden Künstlern. Jeder der Monographien reiht sich ein chronologisches Register an. Auffallend ist, daß Semper in demjenigen des Mino da Fiesole nicht weniger als 18 neue oder von Milanesi abweichende chronologische Daten angiebt, während 12 Daten des Vasari-Milanesi bei Semper fehlen.

Aus dem solid gearbeiteten, inhaltreichen Texte wollen wir nur die Stelle citiren, welche sich auf das hier beigegebene Bild bezieht. Semper sagt Seite 2: „Unter den zahlreichen vorzüglichen Porträtbildhauern der Donatello'schen Schule nimmt Mino da Fiesole eine Ehrenstelle ein. Seine erste uns bekannte Arbeit ist die Marmorbüste des Piero di Cosimo de' Medici, die er laut einer daran befindlichen Inschrift im Jahre 1453, also im 37. Lebensjahre herstellte. Wir sehen denselben in reichgesticktem Mantel, der in straffen Falten über Brust und Rücken hinunterfällt und die Ärmel des Wamses freiläßt. Das bartlose Gesicht

MINO DA FIESOLE

PIERO DE' MEDICI

(MUSEO NATIONALE FLORENZ)



PROBEBLATT

(halbes Format)

aus: Semper & Barth, hervorragende Bildhauer-Architecten der Renaissance.

Verlag der Gilbers'schen Königl. Hof-Verlagsbuchhandlung (Bleyl & Kaemmerer) in Dresden.

ist sehr sprechend dargestellt, scharf wie mit dem Messer geschnitten — wie es Mino's Manier war, unter dessen Meißel der Marmor nicht wie bei den Modernen Thon, sondern Stahl zu sein schien!"

Wenn Vasari Mino da Fiesole einen Schüler des Desiderio da Settignano nennt, der nur drei Jahre älter war als jener, so ist nicht recht einzusehen, warum Semper Vasari widersprechen will; giebt es ja heutzutage auch manchen Künstler, der kaum jünger, sogar älter ist als sein Lehrer, und bestätigt ja doch Semper, Seite 3, einen Einfluß des Desiderio auf Mino ausdrücklich. — Auf Seite 10, linke Spalte, spricht Semper von Giuliano da Sangallo „dem Älteren"; das dürfte ein Versehen sein. — Auf Seite 13 läßt unser Autor den Bramante schon „unter Alexander VI. (seit 1509)" in Loreto thätig sein; es soll wohl heißen „vor 1509", was auch in Anmerkung 15 bestätigt wird.

Diese kleinen Versehen thun indessen dem anziehend und belehrend geschriebenen Texte keinen Eintrag. Für die Architekten und Bildhauer liegt freilich der Hauptwert des Werkes in den vortrefflichen Abbildungen, welche uns eine Menge der originellsten und prächtigsten Anordnungen von Grabdenkmälern vorführen. Der Maßstab der Blätter ist so groß, daß auch alle dekorativen Einzelheiten deutlich erkennbar sind; und diese sind nicht, wie es seither meistens der Fall war, flott aber leichtfertig skizzirt, sondern treu wiedergegeben: sie überzeugen uns davon, daß sie in Wirklichkeit so aussehen, wie sie hier gezeichnet sind. Die Art der Darstellung, in leicht getuschten Zeichnungen, hat sich für die Wiedergabe durch Lichtdruck vortrefflich bewährt. Die Zeichnungen sind auch insofern sehr korrekt, als sie den Eindruck echter Renaissance machen, während unter den Händen mancher Fachgenossen der Berliner Schule die Aufnahmen den Eindruck machen, als seien die Originale von Stüler oder Strack entworfen, und anderseits die Zeichnungen Letarouilly's einen kalten Klassicismus an sich tragen, nicht den Hauch echter Renaissance. Auf etwa einem Dutzend Tafeln ist ein vollständiges Bild des zierlich und reizvoll schaffenden Mino da Fiesole gegeben; Originalität und Anmut sind allen seinen Werken eigen, sie muten uns an wie Kammermusik, während Andrea Sansovino alle Register der Hochrenaissance zieht und mit vollem Orchester spielt. Das Schüchternnaive der Frührenaissance ist bei Sansovino überwunden, seine Prachtgrabmäler und Altäre sind großartig, bewundernswert, doch bisweilen schon von Motiven des Barockstils angekränkelt. Sansovino sind Tafel 14—19 zugedacht, Benedetto da Rovezzano, dem die übrigen Tafeln gewidmet sind, ist ein trefflicher Ornamentist und strenger Architekt.

Würde das Werk, was wir hoffen wollen, auf alle bedeutenderen Bildhauer-Dekoratoren der Renaissance in Italien ausgedehnt, so würde es zweifellos eine unserer hervorragendsten Publikationen werden. Doch auch das bis jetzt Gebotene ist durchaus dankenswert, und wir können ihm nur den besten Erfolg wünschen. U. O.

Henri Hymans, Histoire de la gravure dans l'école de Rubens. Ouvrage couronné par l'Académie royale de Belgique. Cinq Fac-simile héliographiques. Bruxelles, Fr. J. Olivier. 1879. 8.

Das Antwerpener Rubensjubiläum gab den Impuls zu einer Reihe von kritischen und kunsthistorischen Arbeiten, welche den größten Meister der katholischen Niederlande zum Gegenstande haben. Alle Archive werden nach Briefen und Dokumenten, die auf ihn Bezug nehmen, durchforscht, und dabei wird manches zu Tage gefördert, wodurch auch andere dunkle Perioden der Kunstgeschichte in unerwarteter Weise Licht empfangen. Vielen längst vergessenen, ja unbekannten Namen kommt der Rubenskultus weidlich zu gute, denn man ist hinreichend von der Überzeugung erfüllt, daß in dem geheimnisvollen Getriebe einer künstlerisch schöpferischen Epoche der unbedeutendste Faktor seine Wichtigkeit hat, und daß ein großer Meister nicht plötzlich vom Himmel fällt, sondern einer beträchtlichen Anzahl von Hilfskräften bedarf, um jene Höhe zu ersteigen, von welcher aus er auch für die Nachwelt dominirend erscheinen soll.

Sobald diese Anschauungen, was aber erst seit kurzer Zeit der Fall ist, Terrain gewonnen hatten, war eine ersprießliche Behandlung einer verflossenen Kunstepoche möglich geworden; denn nur auf diesem Wege lernen wir die einzelnen Fäden kennen, mit welchen der Name eines großen Meisters in den Teppich der Vergangenheit hineingewirkt ist. Wir kommen in die Lage, sie wieder zu entwirren, nach ihren Bestandteilen zu sondern und sogar jene genau zu bezeichnen, welche spätere Stümperhände hineingeflickt haben.

Rubens speciell betreffend, beschränken sich aber alle bisherigen Ergebnisse der Forschung nur auf seine Biographie, das heißt, wir sind über seine Lebensumstände genauer und besser unterrichtet worden, über den unter dem Namen „Rubens" zusammengefaßten Kollektivbegriff der Kunstgeschichte aber wissen wir heute so wenig wie vor hundert Jahren; ja wir sind noch schlimmer daran, denn diese letzten 100 Jahre waren sattsam bemüht, ihn zu trüben, und noch weit entfernt sind wir davon, einen richtigen Blick über seinen künstlerischen Entwicklungsgang, sein Schaffen, seinen Einfluß als Lehrer und sein Verhältnis zur zeitgenössischen Künstlergeneration werfen zu können. Über all das wissen wir so wenig Richtiges und so viel Falsches und Irriges, daß wir den geringsten Anhaltspunkt, der in dieser Beziehung geboten wird, nur mit Freude begrüßen können.

Ein bedeutender Schritt zur Berichtigung einer großen Menge derartiger falscher Anschauungen ist das vorliegende preisgekrönte Werk des Konservators im Kupferstichkabinette der k. Bibliothek in Antwerpen Henri Hymans. Das Buch ist in jeder Beziehung ein charakteristischer Ausdruck des in den obigen Zeilen angedeuteten Fortschritts, dem nicht allein die Rubens betreffende, sondern die Gesamtforschung auf diesem Gebiete entgegengeht.

Hymans behandelt in dem vorliegenden Werke jenen hochinteressanten Kreis von Kupferstechern, welche unter unmittelbarer Anregung des großen Meisters mit der Reproduktion seiner Werke beschäftigt waren, und giebt uns somit eine Geschichte der Rubensstecherschule. Die Aufgabe ist viel gewagter, als es im ersten Augenblicke scheint, aber Hymans ist den billigen Anforderungen gerecht geworden; er betrachtet den Kupferstich nicht als einen nebenbei herlaufenden Ausdruck kleinkünstlerischer Technik, sondern als das, was er in der That ist, als die Übersetzung des Originalwerks in die künstlerische Volkssprache.

Man beschränkte sich bisher darauf, die sogenannten Rubensstiche in Katalogen zu verzeichnen, und wir besitzen zwei derartige Arbeiten: die ältere von Basan (1767) und die neueste von Schneevogt (1873). Beide sind in hohem Grade lückenhafte, unzuverlässige und die letztere sogar eine mit geringer Einsicht redigirte, unbrauchbare Arbeit, da sie durch eine zweckwidrige Numerirung den Gebrauch unmöglich macht. Sie ist der Sache selbst nach nichts als eine Erweiterung und Kopie des Basanschen Katalogs.

Daß Hymans sich nur auf diese beiden Arbeiten und auf keine bessere stützen konnte, mag er oft genug empfunden haben. Beide bieten nur ein trocknes, nach den Objekten geordnetes Verzeichnis und geben nicht einmal den dürftigsten Anhaltspunkt über die chronologische Reihenfolge der Kupferstiche. Trotzdem ist gerade diese viel wichtiger, als man glaubt. Man ordne einmal versuchsweise ein reiches Rubenswerk chronologisch nach den Arbeitsjahren der Stecher, und man wird die merkwürdige Wahrnehmung machen, daß die Originale, welch eden Stichen des 18. Jahrhunderts zu Grunde liegen, wesentlich verschieden sind von jenen des 17. Jahrhunderts. Wenn von 100 sogenannten „Rubens" des 17. Jahrhunderts 10 falsch sind, so sind im 18. bereits 50 falsch. Ein anderer Übelstand, der bei einer kritischen Betrachtung der Materie sofort in die Augen fällt, ist, daß Basan und Schneevogt in ihren Verzeichnissen der Blätter gerade das Wichtigste: die Adressen und die Widmungen anzuführen, ganz vergessen haben. Hymans füllt diese empfindlichen Lücken, soweit ihm dies die Gelegenheit erlaubt, nach Möglichkeit aus und citirt die letzteren wörtlich. Wir brauchen nicht besonders zu betonen, von welcher Wichtigkeit die Widmung des Kupferstiches für die Kunstgeschichte ist, da sie ja in vielen Fragen allein einen Anhaltspunkt bietet.

Hymans untersucht überdies die Lebensverhältnisse der einzelnen Künstler mit großer Genauigkeit und umfassender Quellenkenntnis. In dieser Beziehung enthält das Werk unschätzbare neue Nachrichten. Wir verweisen nur auf die Artikel über Bolswert, Martin van

den Enden, die Galle, Pieter de Jode, Jan Meyßens, Jacob Neeffs, Paul Pontius, Pieter Soutman, Lucas Vorstermann und Jan Witdoet. Hier verarbeitet auch der Verfasser sofort mit großem Geschick die aus den Widmungen und Adressen der einzelnen Blätter gewonnenen Nachrichten, und es wäre zu wünschen gewesen, daß ihm alles Material bekannt und zugänglich gewesen wäre. Dies war leider nicht der Fall, und die Lückenhaftigkeit der niederländischen Sammlungen macht sich hier zuweilen sehr empfindlich fühlbar. Es ist ärgerlich, wenn dem Forscher bei einer derartigen Arbeit kleine unbedeutende Werke entgehen, weil auch diese möglicherweise einen wichtigen Aufschluß enthalten können, aber die Hauptblätter der bedeutendsten Rubensstecher mußten doch aufgesucht und verzeichnet werden. So ist z. B. Hymans das größte und wohl bedeutendste, von andern nachgestochene Blatt von Corn. Galle, die Madonna in der Nische, welche die Engel mit Fruchtgehängen schmücken, mit der Widmung des Verlegers Herman de Neyt (der Hymans ebenfalls entgangen ist) an Nicolas Roccox unbekannt geblieben; es ist zweifelsohne Galle's Hauptblatt und übertrifft an Energie und Geschmeidigkeit des Grabstichels noch seine berühmte Judith. Auch unterläßt es der Verfasser, jene neun Blätter Vorstermans zu nennen und näher zu bezeichnen, welche sämtlich angeblich im Jahre 1620, also unter Rubens Aufsicht, gestochen sind; es hätte hierzu auch eine Note hingereicht; dies befremdet deshalb, weil Hymans beispielsweise an anderer Stelle (S. 404) die ihm bekannten, aber minder wichtigen Stiche Widtoeks einzeln anführt, aber einen der besten, charakteristischsten, die Anbetung der Könige, nach dem gegenwärtig in der Grosvenorgalerie befindlichen Bilde vergißt. Derlei fällt allerdings nicht sehr ins Gewicht, denn der Schwerpunkt des Werks liegt nicht in der Aufzählung der Arbeiten der Rubensschule, sondern in der historisch-kritischen Darstellung ihrer Entwicklung; aber es läßt die unzureichenden Hilfsmittel erkennen, mit welchen Hymans zu arbeiten genötigt war. Es enthält demnach auch dieses Werk noch nicht die erschöpfende Ausbeutung des geradezu unermeßlichen Quellenmaterials, welches das Rubenswerk für die Geschichte dieses Meisters bieten könnte, denn es unterliegt keinem Zweifel, daß der Verfasser kaum zwei Drittel dessen kannte und gesehen hat, was diese Schule hervorgebracht. Aber er hat den richtigen Weg mit Takt und Geschick eingeschlagen, denn nur auf diesem ist der unlösbare Weichselzopf der sogenannten „Rubensschule" endlich zu entwirren, nur auf diesem Wege wird es möglich sein, der Hauptaufgabe der Forschung, die Arbeiten des Meisters einmal sicher zu stellen, zu genügen, den veralteten Bilderkatalog Smiths umzuarbeiten, die Schülerhände zu unterscheiden, die an seinen Werken mitgearbeitet haben, und die zahllosen Fälschungen der spätern Zeit als solche zu erkennen und mit Sicherheit zu bezeichnen.

A. v. Wurzbach.

Wiener Neubauten. Herausgegeben von Prof. Dr. C. v. Lützow und Architekt L. Tischler. Serie A. Privatbauten. Zweiter Band: 96 Tafeln mit erläuterndem Text. Wien, Lehmann und Wentzel. 1880. Fol.

Wiener Neubauten. Serie B. Monumentalbauten. Erster Band: Hofopernhaus von van der Nüll und Sicardsburg; Justizpalast von A. v. Wielemans. Erste Lieferung. Ebendas.

Die beiden genannten Werke bilden ein organisch gegliedertes Ganzes, welches den Zweck hat, von der modernen Bauthätigkeit Wiens seit der Stadterweiterung in erschöpfender und streng fachmäßiger Weise durch Bild und Wort Rechenschaft zu geben. Der ersten Serie wurde bereits beim Erscheinen des ersten Bandes in dieser Zeitschrift eingehend gedacht und dabei besonders hervorgehoben, daß in ihr gleichsam eine Vorarbeit für die nach Inhalt und Form weit bedeutendere zweite Serie zu erblicken sei. Eine Vorarbeit namentlich insofern, als es dadurch möglich gemacht wurde, die für den vorliegenden Zweck speciell geschulten kupferstecherischen Kräfte heranzuziehen und aneinander zu gewöhnen. Denn das bildet ja bekanntlich eine der Hauptschwierigkeiten solcher Unternehmungen bei uns, daß wir nicht über jene Phalanx gleich geschulter Zeichner und Stecher zu gebieten haben, welche dem französischen Verleger zur Verfügung stehen. Bei uns will

jeder seine Weise durchsetzen, seine Schule vertreten; und der Architekturstich bildet überdies das Aschenbrödel unter den graphischen Schwestern, die sich sonst auch unter uns neuerdings bei hoch und niedrig so außerordentlicher Gunst erfreuen.

In der ersten Serie des Werkes bildet das Haus den Gegenstand, jetzt kommt in der zweiten der öffentliche Bau an die Reihe. Daß man dem Privatbau den Vortritt ließ, rechtfertigt sich aus der Baugeschichte des modernen Wien selbst. Der bürgerliche Bau, vor allem das große städtische Miethaus, der „Zinspalast“, wie man in Wien sagt, bemächtigte sich zunächst des freigegebenen Raumes der alten Festungswälle und Glacis. Durch den Verkauf der Baugründe wurde der Stadterweiterungsfonds für die Monumentalbauten geschaffen, welche nun auch der Vollendung entgegenreifen.

Die erste Serie der „Wiener Neubauten“ ist mit dem eben beendigten zweiten Bande zum vorläufigen Abschlusse gelangt. Wenn sich in einigen Jahren wieder neuer Stoff angesammelt hat, soll dieser in einem weiteren Bande seine Berücksichtigung finden. Das Vorliegende repräsentirt die bisherigen modernen Wiener Häusertypen aufs vollständigste; nicht nur das Wohnhaus, vom Familienhause und herrschaftlichen Palais bis zum Zinspalast und der kolossalen Häuserinsel des Heinrichshofes, sondern auch die angrenzenden Species des Hotelbaues und des neuerdings bedeutsam hervortretenden Warenhauses finden sich hier in ihren interessantesten Beispielen repräsentirt. Aus der letzteren Kategorie sei an dieser Stelle nur auf das riesige Warenhaus der HH. Salcher & Söhne (Architekt Koch) und auf das innerlich wie äußerlich gleich merkwürdige „Porzellanhaus“ des Hrn Wahliß (Architekt Korompay) speciell hingewiesen.

Dieser erschöpfenden, mit gleichmäßiger Gediegenheit durchgeführten Repräsentation des Wiener Häuserbaues wird nun in der eben ans Licht tretenden zweiten Serie des Werkes der Monumentalbau der Kaiserstadt in nicht minder vollständiger und künstlerisch glänzenderer Weise sich anreihen. Dem bewährten Stecher der ersten Serie, Eduard Obermayer, und den von ihm geleiteten Kräften hat sich der in Wien seit langen Jahren thätige, rühmlich bekannte Heinrich Bültemeyer angeschlossen, und außerdem wurde, speciell für die vorwiegend malerischen Aufgaben der Innenansichten und inneren Dekorationen, in Prof. Carl Hrachowina ein jüngerer Künstler gewonnen, welcher in verschiedenen unlängst erschienenen Publikationen, z. B. in dem Prachtwerke Teirichs über die Bronzen der Renaissance und in der von der k. k. Centralkommission herausgegebenen Monographie über Schloß Stern bei Prag, sein Talent für derartige Aufgaben gezeigt hat. Das Zusammenwirken solcher Männer und der von ihnen geschulten Hilfsarbeiter bietet uns hinreichende Gewähr dafür, daß die artistische Durchführung des Werkes nach dieser Seite hin allen erreichbaren Wünschen Genüge leisten werde. Dasselbe gilt von den zeichnerischen Kräften, welche die Vorlagen für die Stecher zu liefern und zu diesem Zweck oft schwierige Aufnahmen zu machen oder doch die vorliegenden, für die Baupraxis bestimmten und während der Ausführung antiquirten Pläne für die Publikation umzuarbeiten haben. Dieser Teil der Arbeit bildet eine der schwierigsten und wenigst dankbaren Aufgaben derartiger Unternehmungen. In dem Architekten P. Lange hat sich der Zeichner gefunden, welcher für die Sache in jeder Beziehung tüchtig ist; A. Bügler u. a. schließen sich ihm an, und die vorliegenden Tafeln der ersten Lieferung, namentlich das prächtige Doppelblatt mit dem Hauptgiebel des Justizpalastes und die Seitenfaçaden von demselben Gebäude sowie vom Opernhause zeigen, daß in Beziehung auf die zeichnerischen Vorlagen die zweite Serie des Werkes auf einer viel solideren Grundlage sich aufbauen wird, als sie bei der ersten zu erzielen war.

Was wir inhaltlich von dieser prächtigen, für den Wiener Architekturverlag epochemachenden Erscheinung zu gewärtigen haben, braucht hier nur angedeutet zu werden. Das Werk soll alle hervorragenden Bauten des modernen Wien enthalten, von Müllers Alt-Lerchenfelder Kirche an bis zu den Schöpfungen der Gegenwart: u. a. Ferstels Universität und Votivkirche, Hansens Parlamentsbau, Hasenauers und Sempers Museen und Burgtheater, Schmidts Rathaus und die beiden oben genannten Bauten, welche den Inhalt des ersten Bandes ausmachen. Das Ganze ist auf vier Bände berechnet, von denen jeder etwa 120 Tafeln und 2—3 Bauten umfassen soll. Der Text erscheint in kleinerem Format als besonderes Heft zu jedem Objekte und wird durch eine kurze Baugeschichte des modernen Wien eingeleitet werden. Auch die Tafeln jedes Baues

erhalten fortlaufende Paginirung, so daß ein jeder auch als für sich bestehendes Werk erscheinen kann. Der erste, auf 20 Lieferungen à 5 Blatt berechnete Band soll 1883 vollendet sein. Außer der gewöhnlichen Ausgabe à 6 Fl. ö. W. oder 12 Mark pr. Liefg. erscheint eine kleine Anzahl von Exemplaren auf chinesischem Papier zum Preise von 10 Fl. ö. W. oder 20 Mark pr. Liefg. Wie von der ersten Serie, wird auch von der zweiten eine englische und französische Ausgabe veranstaltet; die Tafeln tragen bereits dreisprachige Bezeichnungen.

Indem wir uns vorbehalten, von Zeit zu Zeit über das Fortschreiten des bedeutenden Werkes den Lesern Bericht zu erstatten, rufen wir der thätigen Verlagshandlung, welche die große und schwierige Aufgabe mit rüstigem Eifer zu lösen begonnen hat, ein kräftiges Glück auf zu. Möge sie beim Publikum, und in erster Linie bei den Architekten, die verdiente Würdigung ihres Bestrebens finden!

Die griechischen Vasen, ihr Formen- und Dekorationssystem. XLIV Tafeln, aufgenommen nach Originalen der K. Vasensammlung in München und herausgegeben von Theodor Lau. Mit einer historischen Einleitung und erläuterndem Texte von Prof. Dr. Heinrich Brunn und Prof. Dr. P. F. Krell. Leipzig, E. A. Seemann. 1877. Fol.

Das vorliegende Werk wurde zwar bald nach seinem Erscheinen in diesen Blättern bereits kurz angezeigt, wir sind ihm aber noch eine genauere Würdigung schuldig, vorzugsweise deshalb, weil es zu den seltenen Publikationen aus dem Gebiete der antiken Kunst gehört, welche neben den streng wissenschaftlichen auch didaktischen und künstlerischen Gesichtspunkten Raum geben. Gerade bei den hellenischen Thongefäßen — und um diese handelt es sich hier — ist eine derartige Behandlungsweise in erster Linie am Platz; denn in ihnen tritt das Gesetz der Formengebung und der einfachsten Dekoration mit einer solchen Klarheit und in einer so naturgemäß entwickelten Aufeinanderfolge von Erscheinungen zu Tage wie auf keinem anderen Gebiete der gewerblichen Kunst. Den hellenischen Thongefäßen gebührt deshalb der Ehrentitel der Klassicität mit gleichem Rechte wie den Gebilden der großen Kunst und den Schöpfungen der Litteratur der Griechen. Dies zu erhärten und bis ins Detail darzulegen, dazu ist die obige Publikation vorzüglich geeignet; und zwar ebenso sehr durch die äußerst praktisch und verständnisvoll behandelten farbigen Tafeln wie durch den begleitenden Text, welcher zum bei weitem größeren Teile aus der Feder Heinrich Brunns herrührt.

Die Tafeln geben die verschiedenen Vasenstile nach ihrer historischen Folge geordnet und durch trefflich gewählte Beispiele repräsentirt, wie sie die reiche Münchener Vasensammlung in einer zwar nicht vollständig, aber doch annähernd erschöpfenden Mannigfaltigkeit darbietet. Jedes Gefäß ist zunächst in Gesamtansicht dargestellt, nach seinen Umrissen, seinen Flächen und seinem Aufbau, und zwar in proportionaler Verkleinerung, was wir nur billigen können. Die Monstretafeln mit naturgroßen Vasenabbildungen, wie man sie neuerdings mehrfach publicirt und namentlich für Schulzwecke verbreitet hat, machen in der Regel eine wesentlich andere Wirkung als die Originale selbst. „An diesen ist die Behandlungsweise durch das besondere Material und die auf dem Material beruhende besondere Technik motivirt, während auf dem Papier die größeren Flächen kahl, die flott und flüchtig behandelten Ornamente nachlässig und flau erscheinen." Höchstens als Vorlagen für Fabriken lassen sich die naturgroßen Vasenabbildungen rechtfertigen, und auch da können sie leicht irre führen, wenn die Autopsie der Originale nicht zu Rate gezogen wird und den Handwerker auf die richtige Bahn bringt. — Da die Vasen in Form und Schmuck in der Regel symmetrisch angelegt sind, so hat sich Lau in den meisten Fällen begnügt, sie nur zur Hälfte in der Außenansicht zu geben und die andere Hälfte dazu benutzt, im Durchschnitt ihren konstruktiven Aufbau zu zeigen. Schon der leere Krug, aber noch mehr der gefüllte, und der specielle Gebrauch, den man von ihm machen will, bedingt eine bestimmte Dicke der Wände, Stärke der Henkel, ein bestimmtes Volumen jedes Teiles, der Füße, Ränder u. s. w. In diese konstruktive Beschaffenheit, in den inneren Bau der Gefäße, welcher durch deren statisch-mechanische Funktionen vorgezeichnet ist, gewinnen wir Einblick mittels jener Durchschnitte. Bewunderswert

ist die oft nur einen Messerrücken betragende Dünnigkeit der Wände, welche die Gefäße so leicht macht, daß sie nach dem Ausdruck eines alten Schriftstellers wie vom Winde wegzublasen erscheinen, und nicht minder zu bewundern sind die Feinheiten der Profilirungen, Ansätze und Übergänge, welche der Aufbau der Vasen in seinen einzelnen Bestandteilen und in deren Zusammenfügung offenbart. — Das Ornament ist in zwiefacher Weise dargestellt: erstens natürlich an den Gefäßen selbst, um seine Stellung zu der Form desselben, seine Anpassung an die verschiedenen Teile der Vase und deren Funktionen zu zeigen; zweitens in größerem Maßstabe losgetrennt von den Gefäßen, um die einzelnen Ornamentmotive bestimmt zu veranschaulichen; doch gilt diese detaillirte Darstellung nur von dem eigentlichen Ornament; auf die Figurenbilder, welche in Publikationen rein archäologischen Charakters die Hauptsache zu bilden pflegen, brauchte sie nicht ausgedehnt zu werden. Wenn Brunn mit Recht hervorhebt, daß wie in den Vasenbildern, so auch in den Formen und in der Dekoration der Vasen sich der historische Fortschritt klar erkennen lasse, so darf hier wohl an eine vor zwanzig Jahren erschienene kleine Schrift des Verfassers dieser Anzeige bescheidentlich erinnert werden, in welcher die historische Entwickelung des Vasenornaments gerade an der Hand der Münchener Sammlung und auf Grundlage von deren berühmter, aus Otto Jahns Feder stammender Beschreibung zum erstenmal übersichtlich dargelegt wurde. Sempers auch in dieser Hinsicht epochemachendes Werk hat später den geschichtlichen Gang der Vasendekoration und ihrer Fabrikation überhaupt allseitig, wenn auch in seiner mehr andeutenden als ausführlichen Weise beleuchtet.

Brunn baut nun, zunächst in einem systematisch-historischen Überblick, dann in den Erklärungen der einzelnen Tafeln, im Anschluß an den von Krell begonnenen Kommentar, auf jenen Grundlagen weiter und legt das System der hellenischen Vasenbildnerei und Vasendekoration, sowie die Hauptepochen ihrer Geschichte mit musterhafter Klarheit dar. Nach einem kurzen Hinweis auf die aus vorhomerischer Zeit stammenden Funde Schliemanns aus den Schutthügeln im Gebiete von Troja und auf die damit verwandten cyprischen Thongefäße (Taf. I) wendet er sich dem sogen. pelasgischen Systeme der Vasenbildung zu, welches Conze als den alten Bewohnern Italiens, Griechenlands und der nördlich gelegenen Länder gemeinsam nachgewiesen hat. Hier wären jetzt, als der Urzeit der mittelländischen Keramik angehörig, noch jene mit Seetieren, Tangen u. dergl. bemalten Gefäße einzureihen, von denen Fr. Lenormant im vorigen Jahrgange der Pariser Gazette archéologique (pl. 26—27) unter der Bezeichnung „style floral et pélagien" einige interessante Beispiele veröffentlichte. Dann folgen der asiatisirende Stil (Dodwell-Vase), die Vasen von Melos, eine Kombination der älteren griechischen und der asiatisirenden Weise, und die sogen. tyrrhenischen Gefäße mit ihren Abarten, zu denen auch die berühmte François-Vase zu zählen ist. Hierauf beginnt mit den schwarzfigurigen Vasen die eigentlich hellenische Gefäßtechnik, welche in den bekannten Abstufungen zu dem rotfigurigen System und seinem zunächst strengen, dann vollendet schönen Stil sich fortentwickelt und endlich in dem sogenannten reichen, oder wie Brunn will, malerischen Stil in das Gegenteil der edlen Einfachheit des rein hellenischen Systemes umschlägt (Taf. XXXV ff.). Wie sich diese wechselnden Systeme in den Formen der Vasen, in ihrer Größe, in der Art der Raumfüllung und Raumgliederung, in den Farben und in der technischen Ausführung der Malerei von einander unterscheiden und organisch eines aus dem andern entwickeln, setzt der Verfasser durch sorgfältige Analysirung zahlreicher charakteristischer Beispiele auseinander. Ganz merkwürdig bleibt es dabei, zu sehen, wie regelrecht und vollständig der Kreislauf durchmessen wurde, welcher der hellenischen Vasenfabrikation durch das ihr gegebene Material und den Gang der Kultur im allgemeinen vorgeschrieben war, und wie sie sehr bald vom Schauplatz verschwand, um anderen Gattungen keramischer und verwandter Technik Platz zu machen, nachdem sämtliche organische Entwickelungsformen ihrer Gattung erschöpft waren.

Wir glauben damit auf die kunstgeschichtliche wie auf die praktische Bedeutung des Werkes genügend aufmerksam gemacht zu haben und wollen nicht versäumen, dasselbe schließlich ganz besonders unsern Lehrern an gewerblichen Fachschulen und an allen denjenigen Instituten dringend zu empfehlen, welchen die Pflicht obliegt, der Jugend die Gesetze der künstlerischen Form und ihrer Entwickelung an den unvergänglichen Mustern der Antike klar zu machen.

C. v. L.

Notizen.

Zur Holbeinforschung. Im ersten Bande seines Werkes: „Holbein und seine Zeit“ (2. Auflage. Leipzig, 1874.) S. 382 erwähnt Woltmann das Fragment eines höchst seltenen schönen Stiches von 1561, welches sich im British Museum befindet. Es hat zum Gegenstande den Triumph des Reichtums, den Holbein für die Gildhall des Stahlhofes zu London malte. Der Stich, dessen rechte Seite mit der Hauptfigur fehlt und welcher auch auf der linken Seite ein wenig verschnitten scheint, ist Woltmann in einem zweiten Exemplar nicht bekannt geworden. Nach seiner Ansicht ist der in Antwerpen gefertigte Stich nach der gegenwärtig im Louvre befindlichen Zeichnung zu der Komposition und nicht nach dem Gemälde gemacht. Letzteres befand sich noch 1574 in England, wo es Federigo Zucchero kopirte.

Ein zweites wohlerhaltenes Exemplar des Antwerpener Stiches besitzt das Kupferstichkabinett des Museums zu Breslau. Er ist von zwei Platten gedruckt, die genau aneinander passen und von denen die rechte mit der Gestalt des Plutus eben dem Londoner Exemplar fehlt. Die Inschrift links oben lautet wörtlich wie sie Woltmann angiebt:

FAICTE PAR MAISTRE HANS HOLBEYN
TRES EXCELLENT POINTRE
Et imprime par Johan Borg:[m] Floret:[e]
en Anuers lan M. D. LXI.
Cum Priuilegio.

Woltmann ergänzt den Anfangsbuchstaben F der vorstehenden Inschrift. Das Exemplar im British Museum scheint daher an dieser Stelle beschnitten zu sein. Auch fehlt wahrscheinlich die Schrift im unteren Rande, deren Woltmann nicht Erwähnung thut. Sie lautet:

„Aurum blanditiae pater est natusque doloris
Qui caret hoc moerit qui tenet hic metuit“.

Diese Verse befanden sich auf dem Original, nicht auf der Zeichnung und werden von Woltmann S. 383 nach Bischops Kopie citirt.

Eine photographische Reproduktion der Louvre-Zeichnung existirt unseres Wissens nicht, und so liegt uns leider nur der ziemlich unvollkommene Holzschnitt in Woltmanns Werk zum Vergleiche vor.[1]) Immerhin können wir auch nach *diesem* einige interessante Abweichungen vom Stich konstatiren.

Zunächst befinden sich die Namen der einzelnen Persönlichkeiten fast durchgängig im Stich an anderer Stelle als in der Zeichnung, auch sind dieselben bei beiden mehrfach verschieden. Eine Gegenüberstellung in der Reihenfolge, welche Woltmann S. 384—385 einhält, wird das am besten zeigen. Wir behalten dabei die Schreibweise von Stich und Zeichnung bei:

1. Sicheus.	Sicheus.	8. Ventidius.	Ventidius.
2. Simonides.	Simonides.	9. Gadareus.	Gadareus.
3. Pithius.	Callicrates (?).	10. Cresus.	M: Crassus.
4. Bassa.	hat keinen Namen.	11. Narcissus.	Narcissus.
5. Crispius.	Crispins.	12. Mydas.	Cyrus.
6. Leo Bizantius.	Lucullus.	13. Tantalus.	Darius.
7. Themistocles.	Themistocles.	14. Cleopatra.	Cleotatra (sic!)

1) Der Holzschnitt bei Mantz, „Hans Holbein“ S. 145 ist von derselben Platte gedruckt.

Zwischen Dacius und Kleopatra gewahrt man im Stich noch ein gekröntes Haupt mit der Beischrift: Cresus. In der Zeichnung fehlt die Krone. Der bärtige Mann, welcher dem Wagen zunächst hinter Gadareus einherschreitet, heißt im Stiche Palleus, während er in der Zeichnung unbenannt ist. Hinter der Kleopatra befinden sich noch sieben Köpfe, über denen das Wort Heliogabalus steht, indes auf der Zeichnung an dieser Stelle nur ein Kopf sichtbar wird.

Eine interessante Abweichung bildet ferner der Umstand, daß die Kleopatra ursprünglich vom Stecher, wie in der Zeichnung, nackt vorgerissen wurde. Dann bedeckte er den ganzen Körper mit einem reichen Stoffmuster und fügte an Hals und Handgelenken einige Konturen hinzu, die ein Kleid andeuten sollen, aber nicht verhindern können, daß die Gestalt ihre ehemalige Nacktheit verrät.

Die Namen der Pferde und ihrer Führerinnen stimmen mit Woltmanns Angaben überein. Der Zuruf „vividius", der dem Rosselenker gilt und sich in der Zeichnung vor dem Kopfe des Crispinus findet, fehlt im Stich. Da das Londoner Exemplar nur bis zur Gestalt des Ventidius reicht und auch diesen nur zur Hälfte zeigt, so ist aus der oben gegebenen Gegenüberstellung der Namen leicht ersichtlich, daß sich die hauptsächlichsten Abweichungen auf der nur im Breslauer Kabinett befindlichen zweiten Hälfte befinden.

Ob der Stich nach der Zeichnung im Louvre und nicht vielmehr nach einer anderen verloren gegangenen gefertigt worden, scheint somit mindestens in Frage gestellt. Es wäre sehr wohl möglich, daß ihm eine frühere Kopie nach dem Londoner Original zu Grunde gelegen.

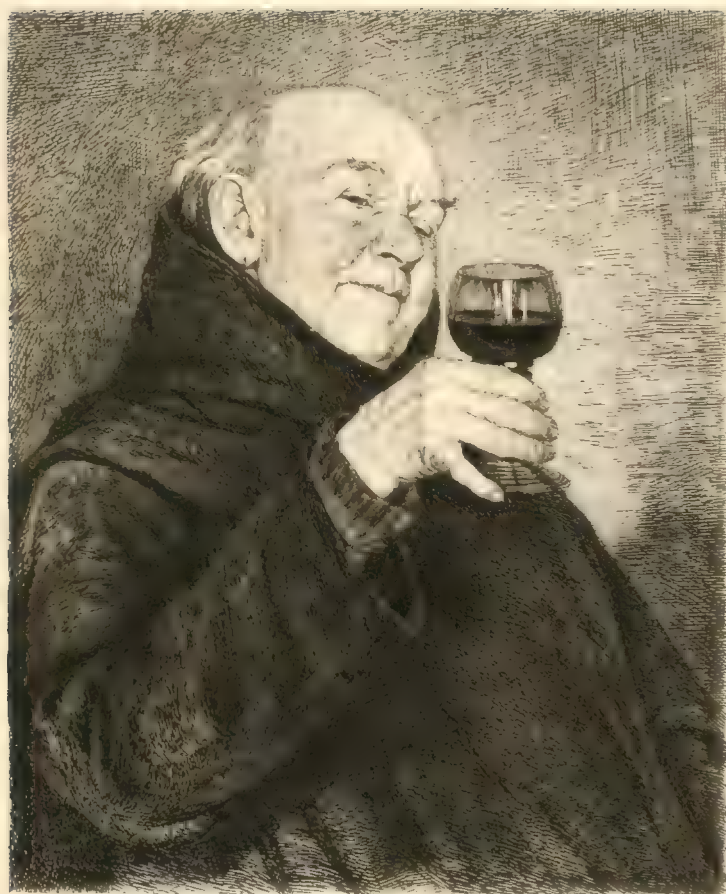
Jedenfalls wäre es interessant zu erfahren, ob das Breslauer thatsächlich das einzig bekannte vollständige Exemplar des von Woltmann citirten Stiches ist, oder ob sich noch anderswo ein gleiches Blatt oder gar eins nach dem zweiten Bilde der Gildhalle, dem Triumph der Armut, findet. Dieser Umstand dürfte neue interessante Aufschlüsse über die leider der Nachwelt verlorenen größten Schöpfungen des großen englischen Malers deutscher Nation gewähren.

Max Lehrs.

„Ein guter Tropfen", Originalradirung von L. Kühn. Wenn die Kunst des Radirens in den letzten Jahren bei uns in erfreuliche Aufnahme gekommen ist, so danken wir das zum großen Teile den Bemühungen Wiens um die Sache, was wir gerne anerkennen. Unter den Münchener Radirern aber haben wir unbedingt J. L. Raab obenan zu stellen, der sich um unsere Akademie die größten Verdienste erworben hat und noch erwirbt. Aus des wackeren Meisters Schule ging auch Louis Kühn hervor, gleich ihm ein Nürnberger (geboren am 24. April 1859) und seit dem Herbst des Jahres 1879 in München. Wir hatten bis jetzt nur zwei Radirungen des jungen Künstlers zu sehen Gelegenheit, eine Reproduktion der „Geisterhand" von Gabr. Max und die Original-Radirung im Stile Ed. Grützners, welche wir heute unseren Lesern unter dem Titel: „Ein guter Tropfen" mitteilen. Es ist ein harmloser alter Herr, der mit charakteristischer Kennermiene dem halbvollen Römerglase zublinzelt und mit dem Ergebnis offenbar außerordentlich zufrieden ist. — Kühn führt die Nadel mit großer Feinheit und weiß damit lebhafte malerische Wirkung zu erzielen. Auch als Aquarellmaler hat er tüchtiges geleistet: sein großes Blatt: „La domenica delle palme" (Palmsonntag) zeugt von entschiedener Begabung für das Kolorit und großer technischer Fertigkeit. Auch hier begegnen wir jener Korrektheit der Zeichnung, welche Raabs Schule auszeichnet.

München. Carl Albert Regnet.

Berichtigung. In der Unterschrift des in Heft 2 mitgeteilten Bildes von Lucas van Leyden und auf dem Umschlage des Heftes wird das Werk irrtümlich als Ölgemälde bezeichnet. Die Malerei ist vielmehr in Leimfarben ausgeführt.



Zur Erinnerung an Thomas Couture.

Mit Illustrationen.



Die unlängst veranstaltete Ausstellung der Werke Thomas Couture's im Palais de l'Industrie der Pariser Champs Elysées war eine Reise vielleicht ebenso wert wie die Oberammergauer Passionsspiele. Und doch wird diese Ausstellung, eine der interessantesten ihrer Art, ziemlich spurlos vorübergehen, — denn wie wenige kennen Thomas Couture! Man kann dem Auslande keinen Vorwurf machen, wenn ihm der Name fremd ist; aber man fragt wohl mit Recht, wie war es möglich, daß das kunstliebende und kunstverständige Frankreich eines seiner größten Malergenies schon bei dessen Lebzeiten vergessen, lebendig begraben konnte? Die Aussteller, denen wir seine Auferstehung verdanken, haben sich wirklich ein großes Verdienst erworben, und sie hatten keine leichte Arbeit. Die meisten Bilder Couture's sind Eigentum reicher Privatleute in Amerika und waren nicht zu beschaffen; andere, die innerhalb des Landes geblieben, wurden der Ausstellungskommission verweigert. Ist es nun aber auch nicht möglich, auf die ganze Bedeutung Couture's aus dem Gebotenen zu schließen, so war er doch in Werken vertreten, die gerade die Eigentümlichkeit seines Talents und dessen Vielseitigkeit kennzeichnen. Wer Gelegenheit hatte, Anselm Feuerbach in seinen Bildern genauer kennen zu lernen, dem wird leicht etwas Verwandtes zwischen den beiden Meistern aufgefallen sein; selbst im Farbenauftrag waren sie einander nicht unähnlich. Beide, in rascher Aufeinanderfolge, ereilte der Tod — bei beiden endete er ein verbittertes Dasein. Deutschland hat sich mit Feuerbach durch Ausstellung seiner Werke und durch ehrende Nachrufe für die vielen Kränkungen abgefunden, die es ihm angethan. Auch dem französischen Künstler gestattete es das Vaterland, sich gegen die Anschuldigungen einer feindlichen Kritik noch einmal durch den Hauptinhalt seines Wirkens selbst zu verteidigen.

Es hat um die Beschreibung von Bildern immer etwas Mißliches; man lernt den Meister doch nur aus eigener Anschauung und nicht durch fremde Brillen kennen. Statt einer Aufzählung der Bilder, welche die Ausstellung enthielt, soll der Leser darum lieber etwas vom Künstler selbst erfahren, dem einst Schüler aus allen Teilen Deutschlands

zuströmten, und der wohl Jedem, der in näherem Verkehr mit ihm gestanden, einen tiefen und bleibenden Eindruck hinterlassen hat.

Thomas Couture starb vor etwa anderthalb Jahren auf seinem schönen Landsitze in Villers de Bel bei Paris. Von allem Kunsttreiben seiner Landsleute abgeschieden, hatte er sich dort in freiwillige Verbannung begeben und war längst ein toter Mann, wenn Wirken Leben bedeutet.

Den Begriffen, die man sich in Deutschland von dem Charakter eines Franzosen macht, entsprach Couture durchaus nicht. Weit entfernt, leichtlebig zu sein, hatte er



Der Edelknabe, von Thomas Couture.
Nach einer Handzeichnung im Besitz des Herrn Barbedienne in Paris.

sogar eine große Schwerfälligkeit im Verkehr. Seine Umgangsformen waren plump, der Anzug nichts weniger als elegant. Seine Redeweise war knapp, prägnant, mitunter brutal. Die raffinirten Genüsse von Paris, in denen Künstler so gern schwelgen, sobald ihr Talent zur Goldquelle geworden, verstand er nicht zu würdigen. Er lebte einfach, aber überaus glücklich in einer bürgerlichen Ehe; die Kinder, zwei Töchter, erzog er im Hause, das er selten verließ. Den Handwerker pflegte er am liebsten selbst zu machen, wo etwas schadhaft geworden; habe ich ihn doch Schuhe und alte Kessel sogar eigenhändig ausbessern sehen! Zu jeder Beschäftigung brachte er die Aufmerksamkeit eines gewissenhaften Menschen mit. Er las viel und mit Verständnis. Voltaire und George Sand waren seine erklärten Lieblinge unter den Autoren seines Landes.

Wenn er auf Shakespeare kam, geriet er in Ekstase: Timon von Athen, den er halb auswendig wußte, hielt er für das beste Theaterstück, das überhaupt geschrieben. Vielleicht fühlte er mit dem alten Sonderlinge hier und da eine verwandte Regung. Die Preßkritiker hielt er in allerhöchster Ungnade; er meinte, wie Paolo Veronese, daß nur ein Maler über Malerei ein Urteil haben dürfe. In seinen „Entretiens d'atelier“, zwei Bänden, die er in seiner Zurückgezogenheit schrieb, ruft er ihnen einmal zu: „Wenn Ihr nun absolut gezwungen seid, über Dinge zu schreiben, von denen Ihr doch nichts versteht, so schreibt doch über die Maikäfer, das sind schädliche Insekten, mit denen Ihr Euch recht gut verständigen werdet. Nur stört diejenigen nicht, die wie wir ernsthaft arbeiten“. Von Deutschland hatte er eine sehr gute Meinung, die er allerdings weder eigener Anschauung noch litterarischen Kenntnissen verdankte, sondern nur den eifrigen Schülern, die ihm vom Rhein aus zuströmten. Trotz Voltaire war er ein leidlicher Christ. Frivolität in Sachen der Religion war ihm ein Gräuel. Er ging nicht zur Kirche, aber er sprach dann und wann von „seinem Gotte“, als ob er mit ihm auf besonders vertrautem Fuße stände.

Als ich vor fünfzehn Jahren nach Paris kam, hatte ich von modernen Bildern noch wenig gesehen. Couture's berühmtes Bild im Luxembourg: „Die Römer der Verfallzeit“, aus dem eine Gruppe auf S. 108 beigegeben ist, erschien mir fast wie eine Offenbarung. Man muß gestehen, es war eine Fastenpredigt für Paris, wie sie der Pater Felix in Notre Dame nicht beredter halten konnte. Die Pariser aber finden die Moral etwas herbe und gehen darum lieber gleich zur Technik über, wenn sie vor dem Bilde stehen: die ist allerdings nicht zu verachten und für den Maler von großem Interesse. Sie erinnert oft an Velazquez, besonders wenn man diesen von seinen großen Bildern in Madrid kennt. Wir finden bei Couture denselben kecken Auftrag in den Lichtern, dieselbe leichte Behandlung der Schatten und die vornehmen grauen Töne, die dem Bilde einen gewissen Ernst inmitten seiner bunten, zum Teil etwas grellen Umgebung verleihen.

Couture hatte sein Schüleratelier damals schon geschlossen; es hieß, er sei unnahbar, ja man erzählte allerlei von seinen Eigentümlichkeiten, was von einem Besuche leicht abhalten konnte. Ich zog auch mit einem gewissen Herzpochen die Klingel, als ich das erste Mal vor seiner Thüre stand. Er bewohnte in jener Zeit noch sein großes Haus in der Rue Ventimille, das in einem der malerreichsten Teile von Paris liegt. Ich wartete eine gute Weile, dann hörte ich den klappernden Ton von Holzpantoffeln im Korridor. Ein sehr kleiner korpulenter Mann in der Bluse öffnete; er mußte soeben vom Essen aufgestanden sein, denn die Zähne waren noch in Bewegung, dabei behielt er die Thüre in der Hand, wie um jedes unberufene Eindringen zu verhindern.

Was für ein abscheulicher Aufwärter! — dachte ich und nannte Couture's Namen. Es mochte sich eine gewisse Enttäuschung in meinen Mienen aussprechen, als der Angeredete, der mittlerweile seinen Bissen verschluckt, mit einer durchaus nicht einladenden Stimme rief:

„Der bin ich. Aber ich empfange niemand.“

Dabei zog er die Thür an. Ich war unwillig, beleidigt und im Begriff umzukehren, als er den Kopf noch einmal herausstreckte und frug, — als ob man eines Geleitscheins bedürfe, bei ihm anzuklopfen:

„Was führt Sie eigentlich her?“

Ich hatte keine Empfehlung.

„Ihr Bild im Luxembourg“, sagte ich, „ich komme von dort“.

Auch große Maler haben schwache Seiten. Die Thür wurde nach diesen Worten geöffnet und ist mir von da an stets offen geblieben.

Vielleicht hatte Couture das Barsche im Wesen aus dem väterlichen Hause mitgebracht. Die Eltern, Schuhmachersleute aus Senlis, sollen den dickköpfigen, spät sich entwickelnden, ungelehrigen Jungen für eine Art Kretin angesehen haben und nicht gerade zart mit ihm verfahren sein. Er wurde aus der Schule fortgeschickt, nachdem er sie schon eine Zeitlang besucht, weil er die einfachsten Dinge nicht begreifen konnte. Nur im Schreiben war er gelehrig, empfand sogar ein außerordentliches Vergnügen, wenn



Die Lust am Golde. Nach einer Handzeichnung von Thomas Couture.
Im Besitz des Herrn Barbedienne in Paris.

er die Buchstaben sorgfältig nachmalen konnte. „Aber was für ein Esel!“, seufzte der geistliche Bruder, der die Schule leitete, als man ihm beim Examen einen Preis für seine Schrift zuerkannt — „die eigene Handschrift kann er nicht einmal lesen!“ Der kleine Thomas, in dessen Seele der Ehrgeiz schon damals keimte, zitterte vor Beschämung als er die Worte hörte; er hat sie sein ganzes Leben hindurch nicht vergessen können. Der Vater hieß ihn fortan, die Gelehrsamkeit Gescheuteren überlassen, und verwandte ihn von da ab — zum Schwärzen des Leders. Bei dieser angenehmen Beschäftigung entwarf Thomas seine ersten Skizzen. Da er keine Buchstaben mehr zu kopiren hatte und ihm das Nachbilden eine Art Bedürfnis geworden war, versuchte er es mit Ausschneiden. Später, als ihm die Kameraden, die seine Fertigkeit mit einem gewissen Erstaunen sahen, Feder und Bleistifte liehen, zeichnete er Bäume, Menschen, Tiere, Häuser — was ihm eben in den Wurf kam. Er erzählte uns mit Vorliebe eine kleine

Episode aus jener Zeit. Mit Knaben seiner Bekanntschaft hatte er einen Raubzug nach einem Obstgarten vor dem Thore ausgeführt. Die Taschen voll erbeuteter Äpfel, machten sie sich auf den Heimweg und stießen da auf ein paar Landschafter, die an ihren Staffeleien arbeiteten. Neugierig bleiben sie stehen:

„Das kann der kleine Thomas auch", ruft einer voll kameradschaftlichen Stolzes.

Man steckt dem kleinen Thomas einen Kohlenstift in die Hand, und er muß zeichnen. Die Maler sind erstaunt und stürmen mit Fragen auf ihn ein, wer ihn unterrichtet, ob er Künstler werden wolle, wer sein Vater sei, zu dem er sie führen müsse. Couture, der schwer begreift und dem sein Gewissen ob der gestohlenen Äpfel schlägt, ahnt Verrat und will sich aus dem Staube machen. Man versucht ihn fest zu halten, das verwirrt



Das Duell des Pierrot. Nach einer Handzeichnung von Thomas Couture.
Im Besitz des Herrn Barbedienne in Paris.

ihn aber erst recht. Er reißt sich los und ergreift heulend die Flucht, während er einen Apfel nach dem andern weit von sich schleudert, um sich des corpus delicti zu entledigen.

Als er die Räuberjahre hinter sich hatte, die Lust zum Zeichnen aber mit ihm gewachsen war, setzte er's beim Vater durch, die Malerakademie in Paris zu besuchen. Hier wiederholte sich in anderer Weise, was er schon als Kind erfahren. Er war der strengen Schule gegenüber befangen, zurückhaltend, ungelehrig. Dabei ließ er es an Fleiß nicht fehlen und verwendete 10—11 Stunden angestrengter Arbeit täglich auf seine Studien. Der Maler Gros — ein vorzüglicher Lehrer —, dessen Atelier er besuchte, gab sich viele Mühe, ihn akademisch zu schulen, verwies ihn aber nach vergeblichen Versuchen doch auf die Natur und sein eigenes Talent, als die einzigen Lehrmeister, bei denen er gedeihen könne. Im Kampf um den prix de Rome hatte Cou-

ture zwar eine gute Nummer, doch wurde die beste einem Andern zu teil, und er ist nie nach Rom gekommen. Seine Bilder fingen mittlerweile an, Aufsehen zu erregen. Der „Edelknabe", den ihm ein Farbenhändler von Boulevard Montmartre damals mit 1200 Frs. bezahlte, errang namentlich unter den Malern einen außerordentlichen Erfolg. Es ist wohl das einzige Bild, das Deutschland (in der Sammlung Ravené) von ihm besitzt. Die Zeichnung zu dem Bilde stellt der beigefügte Holzschnitt dar. „Die Römer der Verfallzeit" machten ihn zum berühmten Manne, und die Kritik überschüttete ihn mit Lorbeern, sie erklärte sogar — die jährlichen Gemäldeausstellungen waren damals im Louvre, und Couture's Bild nahm den Platz vor der Hochzeit zu Cana von Veronese ein — der Louvre würde nichts einbüßen, wenn die zeitweilige Veränderung eine bleibende würde.

Aufträge kamen nun von allen Seiten, die Regierung blieb nicht zurück; sie kaufte das große Gemälde für den Luxembourg. Die Provinzialmuseen, wie Toulouse und Lyon, bestellten Bilder. Lyon besitzt von Couture „Die Lust am Golde", ein gemaltes Seitenstück zu Shakespeare's Timon von Athen. Unser Holzschnitt giebt davon die Originalzeichnung wieder. Aus jener Zeit rühren auch die Fresken in der Marienkapelle in St. Eustache her; sie stehen seinen Staffeleigemälden aber bedeutend nach. Napoleon war indessen auf den Thron gekommen, ein Sohn war ihm geboren, und er wünschte dieses Ereignis nach Sitte und Art der französischen Herrscher durch den Pinsel des größten lebenden Malers der Nachwelt zu überliefern. Die Wahl fiel auf Couture; zugleich wurde diesem — was französischen Malern an Ehre fast gleich mit einem Sitze in der Akademie gilt — die Aussicht eröffnet, einen Plafond im Louvre zur Ausschmückung zu erhalten. Das Gemälde „Die Taufe des kaiserlichen Prinzen" wurde alsbald begonnen und zahlreiche Porträtstudien nach Mitgliedern der kaiserlichen Familie u. s. w. gemacht. Wer den Entwurf zu dem Bilde sah[1]), war begeistert man erwartete ein Seitenstück zu der Verherrlichung der Maria von Medicis durch Rubens. Als es zur Hälfte fertig, kam die Kaiserin es zu besichtigen. Sie, erhob zwar keine ästhetischen aber desto mehr weibliche Bedenken über die Vernachlässigung gewisser Punkte, die des jüngsten Napoleon Toilette betrafen. Ein Korb voll Spitzen und Schleifen wurde dem entsetzten Maler ins Atelier gesandt, damit er bei Gefahr der kaiserlichen Ungnade seine Phantasie nach diesen Schätzen regle. Couture weigerte sich trotzig, an allerhöchster Stelle gab man nicht nach. Da warf der in seinem künstlerischen Bewußtsein beleidigte Maler die Palette hin und erklärte, das Bild nicht mehr anrühren zu wollen. Das hat er auch gehalten.

Der Bruch mit dem Hofe — wie weit er verschuldet, ist schwer zu bestimmen, wenn man nur die Auffassung der einen Seite kennt — hatte verhängnisvolle Folgen für des Malers Laufbahn. Der Auftrag auf das Plafondgemälde im Louvre wurde zurückgenommen, und Couture erlitt noch andere Zurücksetzungen, die den ehrgeizigen, leidenschaftlichen Mann aufs tiefste verletzten. Der Sonderling, der alle Etiquette verhöhnte, mochte am Hofe überhaupt keine glückliche Rolle gespielt haben. Er brachte von seinen Beziehungen zu den Tuilerien nichts mit als einen tiefen Haß gegen Napoleon, der wie eine Krankheit immer weiter fraß und sich bald auf die ganze Gesellschaft erstreckte, die damals in Paris das große Wort führte. An der Spitze aller Kunstinstitute stand

1) Soweit es später vollendet, befand es sich unter den Gemälden der erwähnten Couture-Ausstellung.

zu jener Zeit Graf Nieuwerkerke, ein Trabant der Napoleoniden und besonderer Beschützer der Kunst, die ihrem Dienst sich weihte. Es versteht sich von selbst, daß es mit den Aufträgen der Regierung für Couture vorbei war. Die Wirksamkeit eines Geschichtsmalers im großen Stil ist aber nur zu sehr von dieser abhängig, denn im Salon kann man seine Kunst nicht brauchen. Couture wendete sich von großen Motiven nun zu kleinen Allegorien, in denen er seinen Groll gegen die französische Gesellschaft ausließ. Die Courtisane gehört dahin, die von ihrem Siegeswagen aus Kunst, Wissenschaft und Beamtentum lenkt. Sie gehörte zur Sammlung des Grafen Branitzki, eines großen Verehrers von Couture, der auch mehrere seiner Arlequinaden besaß, ebenfalls geistreiche Persiflagen der herrschenden Verhältnisse, zu denen auch das in unsern Holzschnitte vorgeführte „Duell des Pierrot" gehört. Couture erzählte über ihre Entstehung eine allerliebste Geschichte. Zur Zeit, als er die Marienkapelle in St. Eustache gemalt, behauptete er, habe er täglich einen höchst sonderbaren Besuch erhalten. Das alte verrostete Schloß der Thüre, die von der Kapelle nach dem Chorgange führe, sei behutsam aufgeschlossen worden, eine Person im Kostüm des Arlequins aus der italienischen Komödie sei mit allerlei Lazzis bei ihm eingetreten, habe ihn mit Geberden begrüßt, als freue sie sich einen alten Bekannten wiederzusehen, sich dann neben ihn gesetzt und ihn beim Malen beobachtet. Bei jedem Versuche sie anzureden, oder gar anzufassen, sei die Gestalt verschwunden, um bald darauf hinter einer Säule oder einem Bilde wieder zum Vorschein zu kommen. Die Vision sei so lebhaft gewesen, daß sie für ihn durchaus den Schein der Wirklichkeit gehabt. Er habe nun allerlei Mittel, wie Aderlässe u. dergl. gegen seine allzurege Phantasie angewandt, aber umsonst. Endlich habe er beschlossen, um ihn los zu werden, den seltsamen Besuch auf die Leinwand zu bannen. Ehe er aber das Bild begonnen, habe er sich, wie das so seine Art, über den Gegenstand desselben genau unterrichten wollen und sei da zu seinem höchsten Erstaunen in einer Schrift, die er bei einem Antiquar gefunden, auf die Biographie von „Dominique, Arlequin der italienischen Komödie unter Ludwig XIV." gestoßen, der hochbeliebt am Hofe, geschätzt von seinen Zeitgenossen, zu Paris gestorben sei und testamentarisch sein beträchtliches Vermögen der Kirche von St. Eustache vermachte mit der Bedingung, ihn in der Marienkapelle daselbst beizusetzen.

Von Couture's Werken sind die wenigsten in Frankreich geblieben. Seit er „grollte", weigerte er sich, die Ausstellungen seines Landes zu beschicken; er hat nur einmal noch, nach dem Sturze Napoleons, eine Ausnahme mit seinem „Damokles" gemacht, der von der Presse stark mitgenommen wurde. Selbst den Bilderhändlern wich er aus; Hr. Barbedienne war wohl der einzige Begünstigte, bei dem die Liebhaber ein paar kleine Ölgemälde, namentlich aber einige der wunderbar schönen Zeichnungen Couture's bewundern konnten. Drei derselben, die bisher niemals veröffentlicht sind, hat uns der liebenswürdige Besitzer gestattet, diesem Aufsatz in Holzschnitten beizugeben. Von Kunstliebhabern ist Couture bis zu seinem Ende bestürmt worden; er konnte der Nachfrage nie genügen und was er malte, war längst verkauft, ehe er es noch vollendet.

Man hat ihm den Vorwurf gemacht, er habe, berauscht von seinem ersten Erfolge, sich selbst überschätzt, die Kunst an den Nagel gehängt und nur noch mit seinem Ruhme Wucher getrieben. Wer so urteilte, wußte aber nicht, wie skrupulös er zu Werke ging, ehe er eines seiner Bilder unterzeichnete, ja wie er im Unmute ein paarmal die Leinwand fast vollendeter Gemälde zerschnitt, nur weil sie den Anforderungen

nicht genügte, die er an sich selbst stellte. Eines seiner letzten Bilder war eine Persiflage auf den immer mehr sich breit machenden Realismus in der Kunst. Ein Maler, auf einer umgestürzten Antike sitzend, porträtirt mit der Geberde großer Wichtigkeit einen Schweinskopf, der neben einem Talglichte und etwas Gemüse steht. Man hielt den Dargestellten in Paris für das Porträt eines enragirten „Impressionisten" der Manetschen Schule.



Gruppe aus der „Décadence des Romains" von Thomas Couture.

Trotz seiner viel bewunderten Technik ist Couture kein sonderlicher Lehrer gewesen: wenigstens kann man nicht eigentlich von ihm rühmen, daß er Schule gemacht habe. Von den vielen, zum Teil sehr begabten jungen Leuten, die sein Atelier besuchten, reichen kaum ein paar über die Mittelmäßigkeit hinaus. Es lag das weniger an den Grundsätzen, die er ihnen docirte, als an der ungleichen Art, mit der es geschah. Er experimentirte mehr, als er unterrichtete. Daß er selbst eine strenge Zeichenschule durchgemacht, hatte er vergessen, oder vielmehr, die Erinnerung an die akademische Zeit war

ihm so zuwider, daß er sie ganz über Bord warf. Wer die Antike, Anatomie und Perspektive gründlich studirt, d. h. alles was zur Grammatik des Malens gehört, inne hatte, der konnte getrost zu ihm gehen und seine geistreichen Lehren über die Dominante in Licht und Schatten, die Verwandtschaft der Farben untereinander und über moderne Komposition mit Nutzen hören. Selbst der Vortrag wurde Couture manchmal unbequem, am liebsten hielt er ihn mit dem Pinsel, d. h. er malte und sparte die Worte. Künstlertemperamente wie das seine sind zum Unterrichten selten tauglich. Das unerreichbare Ideal im Herzen, sind sie unsicher in der Wahl der Mittel, die zu seiner Verwirklichung führen sollen; sie tasten umher und schwanken in der Methode. Der Lehrer aber muß etwas vom Unfehlbarkeitsglauben an sich selbst haben, will er auf Schulen wirken.

Als ich Couture nach dem Kriege von 1870 in Villers le Bel wieder aufsuchte, geschah es nicht ohne Befangenheit. Ich glaubte, der Franzose würde den Künstler verdrängt haben und fürchtete einen unfreundlichen Empfang. Nichts davon! Er hatte sich eine ganz eigene Politik zurecht gemacht, die keine Zeitung umstoßen konnte, weil er keine las; sie war vom Deutschenhaß weit entfernt. Der alte Groll gegen Napoleon, der so lange in ihm gewühlt, war durch die Deutschen gerächt worden — sie hatten seinen und des Vaterlandes Feind gestürzt. Daß ein deutscher Arzt, der Chef des Lazareths in Ecouen bei Villers, seine Tochter in schwerer Krankheit treu gepflegt, mochte auch zu der versöhnlichen Stimmung beigetragen haben.

Nicht lange vor seinem Tode sah ich ihn ein letztes Mal in Paris als vollendeten Misanthropen. Er hatte damals während einiger Winterwochen ein altes baufälliges Haus in einer schmutzigen Seitengasse der Rue de Rambuteau (Rue Geoffroy Langevin) als Absteigequartier gemietet. Man gelangte durch ein morsches Thor, das auch nur auf eine besondere Art des Anklopfens geöffnet wurde, in seine Wohnung. Seine Frau, die Töchter und eine alte Magd vom Lande hielten mit ihm Haus. In einem erbärmlichen Gelaß, dessen Fenster nach einem kleinen Hofe gingen, saß er an der Staffelei vor einem prachtvollen Studienkopfe, dessen Linien an den Ernst der römischen Schule erinnerten; das Modell hatte ihn soeben verlassen. Er war noch stärker geworden, das Atmen fiel ihm schon schwer. Als er mich hinunterbegleitete, zeigte er auf ein zerbrochenes Möbel: „Das müßte ausgebessert werden", meinte er, „aber er würde schwerfällig und nachläßig".

Ich traf im Luxembourg einmal einen Maler, der mir entrüstet erzählte, er sei Couture soeben begegnet, wie er ein eisernes Ofenrohr selbst über die Straße nach Hause getragen. — „Man schämt sich mit ihm zu reden", — schrie er — „Couture sollte doch bedenken, was er der Kunst schuldig ist, ehe er so etwas thut!" Dieser Maler, der zwar keine „Décadence des Romains" im Dienste der Kunst geschaffen, der ihr zu Ehren aber stets untadelhafte Manschetten trug, urteilte durchaus charakteristisch für einen Franzosen. Ungestraft darf in Frankreich der Künstler sich der ausschweifendsten Liederlichkeit hingeben, aber die hausbackene Ungenirtheit des kleinen Bürgers wird man ihm nie verzeihen.

G. Biller.

Ein Bild Mantegna's und der erste Entwurf dazu.


Zu der Beute, welche die Armee des Direktoriums unter Bonaparte's Führung in Italien machte, gehörte auch das große Veroneser Altarbild Andrea Mantegna's in S. Zeno. Dasselbe blieb beinahe zwei Jahrzehnte lang in Frankreich [1]) und ward erst nach dem Sturze des Kaiserreichs dem rechtmäßigen Besitzer zurückgegeben,[2]) jedoch mit Ausnahme der drei Predellenstücke, in die sich längst Paris und die Provinz geteilt hatten. Zwei derselben, das Gebet in Gethsemane und die Auferstehung, bilden heute eine Hauptzierde des Museums zu Tours, das dritte, die Kreuzigung, hängt im Louvre; in Verona sind die fehlenden Originale durch harte und nicht einmal ganz zuverlässige Kopien ersetzt worden. Es ist sehr zu bedauern, daß man nicht energischer war im Zurückverlangen des gestohlenen Gutes; manche Stelle, die ehemals durch das Werk eines Meisters ihre Weihe erhielt, ist bis auf den heutigen Tag verwaist geblieben und manch' andere hat, wie S. Zeno, ihren Schmuck nur unvollständig wiederbekommen.

Über die beiden Gemälde in Tours ist bereits früher in dieser Zeitschrift berichtet worden (X, 190 ff.); der heutige Aufsatz stellt sich die Aufgabe, das Predellenstück im Louvre zu besprechen und auf das Verhältnis hinzuweisen, in welchem dasselbe zu einer Zeichnung im Britischen Museum steht. Vor allem sei das Pariser Bild hier eingehender beschrieben.[3]) Auf einer Felsplatte, aus deren Fugen allerlei Gräser hervorwachsen, sind nebeneinander gereiht die drei Kreuze; die zwei, an denen die Verbrecher hängen, stehen auf der gleichen Horizontalen, das Kreuz Christi dagegen, der geometrische wie geistige Mittelpunkt der Komposition, steht etwas weiter zurück. Der Erlöser, auf dem Kopfe noch die Dornenkrone und um die Lenden einen Schurz gebunden, dessen Enden im Winde flattern, ist von vorne gesehen und hat Arme und Beine ruhig ausgestreckt. Schmerzvoll neigt er sein Haupt, Augen und Mund hat er geschlossen. Über ihm lesen wir in Majuskeln die Anfangsbuchstaben J. N. R. J. (Jesus Nazarenus Rex Judaeorum), am Fuße des Kreuzes liegt höhnisch grinsend ein Totenkopf. Während aus Jesus die siegreiche Überwindung des Todes durch den Gerechten spricht, ist in den beiden Sündern das Angst- und Qualvolle des letzten Augenblickes zum Ausdruck gebracht. Sie tragen einen unseren modernen Badehosen ähnlichen Schurz und sind nicht eigentlich ans Kreuz geschlagen, sondern mit Stricken an dasselbe gebunden, ihre Arme sind rückwärts an den Querbalken befestigt. In ihren Zügen prägt sich physisches Leiden aus, und dementsprechend ist das Spiel ihrer Muskeln ein krampfhaftes; dem Sünder rechts ist es gelungen, sein linkes Bein aus der Umstrickung los zu lösen. Unten, auf der einen Seite die Gemeinde der Gläubigen, auf der anderen die Urteilsvollstrecker des Landpflegers. Die beiden Gruppen sind durch das Kreuz Christi geschieden und stehen in ihrer

1) Vgl. in der Vasari-Ausgabe Le Monnier, Bd. V. S. 166—167, Anmerk. 4 des verdienstvollen Mantegna-Kommentars von Pietro Estense Selvatico.

2) Das Madonnenbild ist dann von Naya in Venedig photographirt worden, Nr. 1094—1096.

3) Nr. 250 im Katalog des Vte. Both de Tauzia von 1878. Erster Teil. — Braun, Louvre, Nr. 57. — Eine Abbildung in Landon's Annales du Musée, Ire Coll. T. Compl. Paris 1809. Pl. 65. S. 91.

Äußerung über das Ende des Dramas in scharfem Gegensatz zu einander: sie spielen hier eine ähnliche Rolle wie der Chor in der griechischen Tragödie. Links wird Maria, die im Begriff ist, in Ohnmacht zu fallen, von ihren Frauen vor dem Sturze bewahrt. Sie läßt schlaff die Arme hängen, und ihr Haupt, in welchem sich ein tiefes Seelenleiden widerspiegelt, fällt nach vorne über. Sie hat nichts Jugendliches, sondern macht vielmehr den Eindruck einer lebensmüden Matrone. Von den vier sie umstehenden Weibern greift je eines an jeder Seite der Mutter Gottes unter die Arme, sie so aufrecht haltend, die beiden anderen, welche nur passiv an der Scene teilnehmen, kommen weiter hinten zum Vorschein. Während die Eine mitleidig auf Maria blickt, schaut die Andere fragend gen Himmel, ihren Kopf in starker Verkürzung zeigend. Neben dieser Gruppe Jesu Lieblingsjünger, Johannes; er ist beinahe im Profil gesehen, hat den Mund geöffnet, als ob er laut wehklagte, und die Hände gefaltet; mit verstörter Miene blickt er zum Kreuze des Erlösers hinauf. Diese herrliche Gestalt kommt auch sonst bei Mantegna vor, so auf einem seiner besten Kupferstiche, der Grablegung;[1] dort erscheint sie aber ganz im Profil und zwar von der entgegengesetzten Seite. Hinter Johannes am Felsen ein Haufen von Totenschädeln und Totengebein. Rechts wird um die Gewänder der Gekreuzigten gewürfelt. Um einen Schild versammelt hocken drei Krieger, aufmerksam dem Zufall des Spieles folgend; derjenige zuvorderst trägt auf dem Haupte einen Helm und hat sitzend die Beine ausgestreckt. Die eine Hand legt er nachlässig auf sein linkes Knie und die andere, in welcher er die Würfel hält, auf den Schild, sein Körper ist nach seitwärts gebeugt. Die beiden anderen, von denen der Vordere behelmt, der Rückwärtige dagegen barhaupt erscheint, sind en face gesehen; sie knien und bewachen, nach vorn übergelehnt, mit gierigen Blicken die Bewegungen des Würfelnden.[2] Hinter ihnen zwei Männer im eifrigen Gespräch mit einem Fahnenträger; jene von vorne, dieser im Profil gesehen, sie halten das Kleidungsstück, um welches soeben gewürfelt wird. Auf der Fahne lesen wir die Buchstaben S. P. Q. R. (Senatus Populusque Romanus), die Fahnenstange läuft in eine Weltkugel aus, auf welcher eine Viktoria steht. Zu äußerst rechts zwei Reiter; der eine zeigt sich von vorn und schaut auf die Spielenden herab, der andere, der so von hinten gesehen ist, daß sein Kopf im Profil erscheint, blickt fragend zum Kreuze des Verbrechers hinauf. Im Vordergrunde des Bildes, wo es zum Grabe hinabgeht, das sie Christus bereitet haben, gewahren wir die charakteristische Halbfigur eines Soldaten in Helm und Panzer, mit Schild und Lanze. Die Gestalt steht im Profil vor uns, ist nach rechts gewandt und im Gespräch mit einem Jüngling begriffen, von dem wir nur den Kopf sehen. Die Tradition glaubt in diesem Krieger das Porträt des Meisters zu besitzen. Auf der Kopie in Verona ist diese Gruppe unbegreiflicherweise vergessen. Der Hintergrund des Gemäldes führt uns in eine Landschaft, wie ähnliche zwischen Verona, Vicenza, Padua und zwischen Padua, Monselice und Ferrara vorkommen. Wie auf den zwei anderen Predellenstücken, wird er auch hier durch sanft ansteigende Hügelketten ausgefüllt, die hier und da von schroffen Felswänden unterbrochen werden. Auf dem Hügel dehnt sich, wie gewöhnlich bei Mantegna, eine Stadt aus, welche von ansehnlichen Festungsmauern eingeschlossen ist. Auf dem Wege, der längs des Felsens zu derselben führt, bewegen sich Truppen zu Pferde und zu Fuß, sie sind mit der dem Meister eigenen miniaturartigen Genauigkeit behandelt. Der Himmel ist oben hinter den Häuptern der Gekreuzigten düster gehalten und klärt sich erst weiter unten, dem Horizonte zu, auf: ein sehr passender und wirkungsvoller Lichteffekt.

Wenden wir uns nun zu der Skizze in London. Dieselbe kam durch Vermächtnis aus der Payne Knight Collection ins Britisch Museum und ist mit der Feder auf farbiges Papier gezeichnet, die Lichter sind geschickt weiß aufgetragen.[3] Sehr mit Unrecht wurde dies interessante Blatt von Ottley und Waagen dem Meister abgesprochen,[4] als ob es seiner nicht

1) Bartsch, Le peintre graveur, Vol. XIII, Nr. 3, S. 229—230.

2) Diese Gruppe ist auf dem Normandschen Stich bei Landon unzuverlässig wiedergegeben.

3) Pp. I, Nr. 22. Braun, Nr. 55. Auch von R. Fenton photographirt. London, published for the Trustees of the British Museum by Messrs. Colnaghi & Comp. Pall Mall, East 1857.

4) S. Treasures of Art in Great-Britain, Vol. I, S. 247.

würdig wäre, und erst neuerdings ist es von Louis Fagan Mantegna wieder zugeteilt worden.[1]) Es bleibt das Verdienst Fagans, wenn auch nur schüchtern und mehr fragend als bejahend, doch zum erstenmal auf den möglichen Zusammenhang der Zeichnung mit dem Louvrebilde hingewiesen zu haben. An einem solchen ist in der That nicht zu zweifeln. Dafür, daß die Skizze echt ist[2]) und vom Meister selbst herrührt und nicht etwa nach ihm von einem Schüler, der Mantegna's Bild gesehen hat, frei kopirt ist, spricht schon der Umstand, daß die Varianten auf dem Gemälde zu sehr in die Augen springen. Sie sind zum Vorteile der Komposition ausgefallen und verraten aufs deutlichste die Absicht des großen Paduaner Künstlers. Im Entwurf ist alles nahe ineinander gedrängt, und dadurch treten die Gegensätze sich nicht scharf genug gegenüber. Zwischen den Söldnern und den klagenden Weibern ist gar kein Raum gelassen, ein Krieger mit langer Lanze, vor dem Kreuze des Erlösers stehend, vermittelt auf das direkteste die beiden Gruppen. Auf der Predella hat Mantegna das geändert; dort befindet sich ein freier neutraler Platz zwischen den feindlichen Elementen, die durch das Kreuz Christi voneinander getrennt werden. Die Kluft zwischen Christen- und Heidentum tritt infolge dieser Änderung um so deutlicher hervor. Die Gruppe der trauernden Frauen ist auf dem Bilde nicht wesentlich modificirt worden, nur zeigt uns die Skizze die zusammensinkende Maria von drei, das Bild sie dagegen von vier Weibern umgeben. Der Johannes, im Entwurf eine ziemlich unbedeutende Gestalt, greift im Gemälde lebhaft ein in den Gedankengang der Tragödie. Sehr unvorteilhaft wirken auf der Skizze die vielen Krieger zu Pferde, sie beeinträchtigen wesentlich die Ruhe und Einheit der Komposition, auf dem Bilde gewahrt man deren nur drei, zwei rechts und den dritten ganz im Hintergrunde. Die Gruppe der Kriegsknechte, welche sich die Kleidungsstücke der Gekreuzigten teilen, ist auf dem Bilde, was Perspektive und Verkürzungen anlangt, weit bedeutender. Mantegna hat sich da die Aufgabe absichtlich schwieriger gemacht. Auch ist es für die Liniengebung der Komposition von Wichtigkeit, daß keiner von den Würfelnden dem Beschauer den Rücken zukehrt, im Entwurfe sind fünf Figuren, und davon drei im Vordergrunde, mehr oder weniger von hinten gesehen. Was nun die drei Männer am Kreuze betrifft, so konnte Mantegna selbstverständlich auf der flüchtigen Skizze das pathologische Moment, auf das es ihm besonders ankam, nicht so deutlich betonen wie auf dem Gemälde; im Entwurf sehen wir, was der Meister will, im Bilde die großartige Ausführung des Gewollten. Auch da ließ Mantegna die Gelegenheit nicht vorübergehen, seine Stärke in kühnen Verkürzungen zu zeigen. Während der Sünder rechts uns auf der Skizze beinahe im Profil entgegentritt, ist er auf dem Bilde fast von vorne gesehen. Sein rechtes Bein schmiegt sich dem Kreuze an, sein linkes dagegen sucht sich loszumachen; dem Künstler war so Gelegenheit geboten, den Oberschenkel in starker Verkürzung zu zeichnen. Gerade deshalb verdient Mantegna so große Achtung, weil er sich immer die schwersten Probleme stellte und dieselben mit unermüdlicher Ausdauer löste. Er faßte nie etwas halb an und hatte eine bis an das Skrupulöse grenzende Pietät vor seiner Kunst. Dadurch steht er so hoch, daß wir ihn füglich unter die Meister ersten Ranges zählen dürfen. Schließlich sei noch hervorgehoben, daß die Halbfigur im Vordergrunde auf der Skizze fehlt, und daß der landschaftliche Hintergrund auf dem Gemälde weit stimmungsvoller und großartiger ist.

1) In seinem Handbook to the Department of prints and drawings in the British Museum. London 1876. G. Bell & sons. S. 48.

2) In der Ausstellung von Zeichnungen alter Meister, die im Frühjahre 1879 in der École des Beaux-Arts zu Paris stattfand, sah man ein dem Pizzolo zugeschriebenes Blatt mit dem Fragment einer Kreuzigung aus der Sammlung des Marquis de Chennevières. (Nr. 175 im Catalogue descriptif. Von Braun phot.) Dasselbe macht auf den ersten Blick den Eindruck einer Fälschung, und ist in der That nichts anderes als eine schlecht verstandene Kopie nach der betreffenden Zeichnung im British Museum. Mantegna's Zeichnungen wurden überhaupt oft kopirt. So befindet sich z. B. von der Judith in Florenz aus dem Jahre 1491 (Braun, Uffizien, Nr. 791) eine Wiederholung in Paris. (Nr. 242 in Reisets Katalog von 1868. Braun, Louvre, Nr. 410.) Eine andere sahen wir in der Sammlung des M. Malcolm zu London. (Nr. 326 in J. C. Robinsons Katalog von 1869. Braun, Exposition de l'École des Beaux-Arts von 1879, Nr. 172.)

Das Altarstück in S. Zeno ist in die Zeit unmittelbar vor der Übersiedelung des Meisters nach Mantua, also etwa gegen 1460 zu setzen und dürfte noch in Padua entstanden sein; denn daß sich Mantegna jemals länger in Verona selbst aufgehalten hat, dafür ist bis auf den heutigen Tag der Beweis nicht erbracht worden. Sein Bild ist offenbar unter dem Einfluß seines Schwiegervaters Jacopo Bellini gemalt, in dessen Skizzenbuche im British Museum, von 1430[1], sich mehrere Entwürfe zu einer Kreuzigung finden,[2] wohl Studien zu seinem leider zerstörten Kreuzigungsbilde von 1436 in der Kapelle des heiligen Nikolaus im Dome zu Verona. Und nicht nur der Kreuzigung begegnen wir in Bellini's Skizzenbuche, sondern auch den beiden anderen Darstellungen auf Mantegna's Predella, dem Gebet Christi im Garten Gethsemane (auf Seite 44) und der Auferstehung (auf S. 22), es kommen ferner in demselben Apostelgestalten vor (S. 28 u. 92), welche lebhaft an diejenigen der Haupttafel in S. Zeno erinnern. Daß Mantegna die betreffenden Blätter gesehen hat und durch sie inspirirt wurde, ist mit Sicherheit anzunehmen. Überhaupt war der Einfluß, den der alte Bellini auf ihn ausübte, ein viel größerer, als gewöhnlich angenommen wird. Auch in der Eremitenkapelle läßt er sich nachweisen. Die Legende des Christophorus hat Bellini so gut wie Mantegna beschäftigt, die Execution des Heiligen findet sich im Londoner Skizzenbuche zweimal dargestellt, auf Seite 11 und 18.[3])

Doch kommen wir nochmals auf die Skizze zurück! Unter den nicht eben zahlreichen authentischen Zeichnungen Mantegna's ist gerade sie so wichtig, weil sie uns einen Einblick gewährt in die Art und Weise des Meisters zu komponiren und seine Kompositionen zu korrigiren. Wir sehen, wie streng Mantegna gegen sich selber war, wie seine Ideen sich durch reifliche Reflexion nach und nach klären und jene konzentrirte Fassung annehmen, die ihm in so hohem Grade eigen ist, und um so sorgfältiger verfolgen wir in diesem Falle die Gedankenarbeit des Meisters, als uns ein ähnlicher in seinem ganzen Werke nicht wieder geboten wird. Es geht uns eben mit dem Kunstwerke wie mit dem Menschen als Individuum. Wenn wir denselben von Kindheit an gekannt, ihn sich unter unseren Augen haben entwickeln sehen, so fesselt er uns mehr, als wenn er plötzlich fertig vor uns steht. So auch das Kunstwerk, sobald wir uns die Genesis desselben vergegenwärtigen können.

Zürich, den 3. Mai 1880. Carl Brun.

---

1) Dasselbe besteht aus 99 Blättern, die mit römischen Zahlen paginirt sind, H. 0,425, Br. 0,34.

2) So auf Seite 2, 77, 78, 83 u. 87. Vgl. im Schorn-Cottaschen Kunstblatt von 1840 den Aufsatz von Gaye: Giacomo Bellini in seinen Handzeichnungen. Nr. 23. S. 90.

3) Crowe und Cavalcaselle meinen (vgl. Geschichte der ital. Malerei V, 105), es handle sich dort um die Hinrichtung des heiligen Sebastian. Das ist ein Irrtum; gerade der größere Maßstab der Figur beweist, daß der Zeichner das Martyrium des Christophorus darstellen wollte. Es sind übrigens auch noch andere Blätter in dem Skizzenbuche der Christophoruslegende gewidmet; so findet sich zu wiederholten Malen die Scene, wie Christophorus den Christusknaben durch den Fluß trägt. S. 29, 34, 40.



Die Provinzial-Galerien Frankreichs.

Mit besonderer Berücksichtigung der älteren Landschaftsbilder.

Von Karl Woermann.

2. Caen.

Die alte Hauptstadt der Normandie ist ein einziges Museum der Baukunst. Wenige Städte können sich so vieler für die Baugeschichte interessanter Kirchen rühmen, wie sie. Aber auch ihre Gemäldegalerie gehört zu den besten der französischen Provinzialmuseen, obgleich Pesquidoux sagt, er habe sie nicht besucht, weil sie zu unbedeutend sei. Sie ist in einigen mit Oberlicht versehenen Sälen des Hôtel de Ville, eines ehemaligen Klosters, gut angeordnet. Sie besitzt einen ganz guten, aber leider nicht alphabetisch geordneten Katalog,[1]) ja sie ist bereits Gegenstand einer besonderen kunstwissenschaftlichen Schrift gewesen,[2]) welche ich mir nicht zu verschaffen gewußt habe, welche aber auch in Clément de Ris' Werk verarbeitet worden ist.[3]) Die Sammlung von Caen ist schon von den Napoleonischen durch Sendungen mit 82 Bildern bedacht worden. Heute zählt sie deren über 350.

Ihr berühmtestes Gemälde ist Perugino's Sposalizio aus der Kathedrale von Perugia. Ob es so berühmt sein würde, wie es ist, wenn Raffael es seinem jetzt in der Brera zu Mailand befindlichen Sposalizio nicht zu Grunde gelegt hätte, ist freilich eine andere Frage. Aber es ist nun einmal eine kunstgeschichtliche Kuriosität und fesselt als solche;[4]) und zu den schlechtesten Bildern des Meisters gehört es sicher nicht. Desselben Meisters Hieronymus in der Wüste, Nr. 4 der Sammlung von Caen, ist echt bezeichnet, aber ganz verdorben. Von sonstigen Italienern ist Paolo Veronese mit vier dürftigen, ihm aber schwer abzusprechenden Bildern vertreten. Daß die beiden Sebastiane von Andrea del Sarto aber keine echten Bilder dieses Meisters sind, haben schon Crowe und Cavalcaselle bemerkt.[5])

Italienische Landschaften sind nur schwach vertreten. Höchst originell ist jedoch das Bild Nr. 43, eine Sturmlandschaft, breit und flott gemalt, tief und kühl im Ton, aber von hellen Lichtblitzen durchzuckt. Links steht eine alte graue Säulenruine am Wasser. Rechts ragen wild vom Sturm bewegte Bäume empor. Auf dem Wege in der Mitte flüchten geängstigte Reiter. Das Bild ist bezeichnet, aber der Familienname des Meisters ist leider verwischt; man liest nur Joannes Franciscus . . . . . . 1658. Ein Irrtum war es, das Bild der Schule Dughets zuzuschreiben. Von J. F. Millet kann keine Rede sein. Es sind Anklänge an Salvator Rosa

1) Notice des tableaux composant le Musée de Caen etc. par feu M. G. Mancel, continué par M. A. Guillard.

2) Observations sur le musée de Caen etc. par Th. de Chennevière-Pointel. Argentau, Barbier, 1851.

3) Musées de province, p. 100 ff.

4) Nebeneinander abgebildet sind beide Gemälde zuerst von C. v. Lützow in Zeirichs Blättern f. Kunstgew., 1873, sodann in Max Jordans Pietro Perugino in (Dohme's Kunst und Kunstler, Lfg. 62), S. 28 u. 29. Hier auch eine treffliche eingehende Vergleichung der beiden Bilder.

5) Engl. Ausgabe 1866, Bd. III. S. 583.

darin. Dem Namen und der Jahreszahl nach könnte es von Giovanni Francesco Grimaldi sein; aber es entspricht der Vorstellung, die ich mir von diesem Meister gebildet habe, durchaus nicht.

Die vlämische Schule hat mit Rubens' „Melchisedek und Abraham" ein glänzendes,



Perugino's Sposalizio in Caen.

feuriges Prachtbild in Caen. Es befand sich vor den Napoleonischen Kriegen in Kassel, sollte auch zurückgegeben werden, wurde aber gerade, weil es sich nach der Normandie verirrt hatte, in Frankreich vergessen.[1]

1) Vgl. Clément de Ris a. a. O., S. 108 u. 109

Von vlämischen Landschaften sind zu nennen: Jod. de Momper mit einer großen Berglandschaft, die freilich dem Fouquières des Museums von Nantes ähnlicher sieht, als vielen Werken Mompers; — Jacques d'Arthois mit einem echten schönen Waldbilde jenes Tones, an welchen Corn. Huysmans anknüpft: — Th. Michau mit einer seiner besten Landschaften, die fast an Lingelbach erinnert.

An der Spitze der holländischen Landschaften in Caen steht ein sehr interessantes altes Bild, welches fast drittehalb Meter breit und anderthalb Meter hoch ist und eine Taufe Christi in großer inhaltreicher Landschaft im vor-Rubensschen, aber keineswegs Brueghelschen Stile darstellt. Bezeichnet ist es: Lambertus de Amsterdam. Wer ist Lambertus von Amsterdam? Vasari nennt ihn ebenso; aber er nennt ihn nur. Die Herausgeber des Vasari Le Monnier [1]) identificiren ihn, wie es scheint, nicht ohne Grund, mit Lambert Zustris, der nicht mit dem Belgier Susterman verwechselt werden darf. Wie dem auch sei, das Bild, in welchem die Landschaft überwiegt, ist für die Geschichte der Landschaftsmalerei recht bedeutend. Ein herrliches, in weiten Windungen von ansehnlichem Strome durchflossenes Thal ist dargestellt. Rechts im Mittelgrunde liegt die reiche, vielgetürmte Stadt. Links liegt ein Wald am Fuße des Gebirges. Das Bild ist vortrefflich gemalt, breit und doch fest und klar in der Mache, malerisch und zugleich hell und leicht im Ton. In dem hohen Horizonte und reichen Inhalte klingt das 15. Jahrhundert noch an. — Poelenburgs Schüler Jan van der Lys ist mit einer IV bezeichneten, fast Sachtleven-artigen Flußthallandschaft vertreten, deren Motiv an die sächsische Schweiz erinnert. Es fehlt dem Bilde an Eigentümlichkeit und an voller Harmonie des Tones, obgleich es von hellem Lichte durchflossen ist. — Die landschaftliche Hauptschule Hollands hat einen vortrefflichen Salomon Ruysdael in Caen. Der augenfälligste Teil dieses Gemäldes ist eine belebte Landstraße, welche zwischen dem Bauernhofe auf der Anhöhe rechts und dem Kirchdorfe im Mittelgrunde links entlang führt. Die Ferne links ist noch van Goyen-haft duftig; die Bäume vorn rechts erinnern schon mehr an Jacob Ruisdael. Das Bild ist SRVYSDAEL 1664 [2]) bezeichnet. Es stammt also aus des Meisters letzten Lebensjahren. Dies ist Nr. 141. Nicht bezeichnet ist der zweite Salomon Ruysdael, Nr. 142, welcher eine flache, klare, sonnige Flußlandschaft noch mehr in der Art van Goyens darstellt und jedenfalls älter ist als das vorige. — Fred. Moucheron, der unvermeidliche, ist auch in Caen mit einem echt bezeichneten Bilde vertreten. — Das dessen Sohne Is. Moucheron zugeschriebene Bild zeigt aber keine Spur dieses Meisters. — Falsch ist der Cuyp von Caen, indifferent ist der W. Romeyn.

An der Spitze der französischen Meister des Museums von Caen steht ein Hauptwerk von N. Poussin: der Tod des Adonis, ein mittelgroßes Figurenbild mit landschaftlichem Hintergrunde. Der Einfluß Tizians ist unverkennbar, selbst in der Komposition der schon mit dem unteren Teile ihrer Stämme in den oberen Rahmen hineinwachsenden Bäume des nächsten Hintergrundes. Der Ton ist warm und braun, die Pinselführung ist weich und breit. — Von Orizzonte, der wenigstens indirekt an die französische Schule anknüpft, besitzt Caen vier Bilder, von denen die beiden großen Breitbilder 119 und 120 charakteristisch genug für den Meister sind, wogegen die beiden kleineren Ovalbilder 117 und 118 mir doch zu hart und bunt für ihn erscheinen. — Seb. Bourdon hat wenigstens eine gute echte Landschaft in Caen, ein Bild, welches in der Komposition an Orizzonte erinnert, in der schweren, bleiblauen und doch nicht unklaren und nicht unharmonischen Färbung aber sehr charakteristisch für Bourdon ist. — Jacques Courtois, dessen Name so viel gemißbraucht wird, ist in Caen mit einer Schlachtfeldsscene vertreten, welche er wirklich selbst gemalt haben mag. Von seinem Schüler

1) Band XIII. S. 156, letzte Anmerkung.

2) Fast genau so wie das ein Jahr ältere Gsellsche Bild, dessen Bezeichnung Bode in dieser Zeitschrift, Bd. VII. S. 170 mitgeteilt hat.

J. Parrocel besitzt die Sammlung zwei Bilder, von denen das eine, 175, eine Landschaft mit Staffage, zu nennen ist. Links am Wege machen sich zwei Mönche mit einem sterbenden Reisenden zu schaffen. Rechts unter hohen Bäumen rauscht ein Wasserfall. Der Fernblick zeigt eine wilde Berglandschaft. Das Bild ist frisch und flott hingestrichen, tief, wenngleich etwas kalt in der Farbe. — A. F. v. d. Meulen, der doch auch ein halber Franzose ist, ist mit zwei vortrefflichen, ineinander übergehenden Bildern vertreten. Nr. 113 stellt die Vorbereitungen Ludwigs XIV. zum Rheinübergange, Nr. 114 diesen Rheinübergang selbst dar. Diese guten echten Bilder des Meisters zeichnen sich sofort vor vielen Nachahmungen, welche ihm in den französischen Provinzialmuseen zugeschrieben zu werden pflegen, durch die Freiheit der geistreichen Mache und durch die Wahrheit und Feinheit gerade des landschaftlichen Tones aus.

Auffallend ist es, daß das Museum von Caen, hierin einen vollen Gegensatz zu demjenigen von Amiens bildend, nur wenige moderne Franzosen besitzt, wogegen auch auf dem Gebiete der Figurenmalerei die älteren Meister, welche in Paris gemalt haben, wie Ph. de Champagne, Lebrun, Jouvenet, an zum Teil berühmten Bildern studirt werden können.

3. Dijon.

Das Museum von Dijon, der alten burgundischen Hauptstadt, nimmt eine eigenartige Stellung unter den französischen Provinzialsammlungen ein, insofern es neben den aus allen Himmelsgegenden zusammengetragenen Gemälden noch einen auf seinem eigenen Boden entstandenen Schatz an alten Kunstwerken besitzt, der es zu einer echten Kunststadt von lokalem Gepräge macht. Die Künstler, denen Dijon diesen Ruhm verdankt, waren freilich keine Franzosen, sondern Niederländer; aber Dijon war zu der Zeit, da diese Werke entstanden, auch noch keine französische, sondern eine burgundische Stadt; und die Meister, welche aus den Niederlanden berufen wurden, waren ebenfalls den burgundischen Herzögen unterthan.

Trotz der reichen Sendungen, mit denen das Museum von Dijon schon unter Napoleon I. bedacht worden, bilden seine Hauptanziehungspunkte die einheimischen Werke des 14. und 15. Jahrhunderts, welche in einem großen Hauptsaale des alten Herzogspalastes vereinigt sind. An den Wänden hängt eine Reihe alter, teils geschnitzter, teils bemalter Altarwerke, und mitten im Saale stehen mehrere plastische Grabmonumente. Ich kann hier nur an die berühmtesten erinnern. Unter den Grabmälern der burgundischen Herzöge ist dasjenige Philipps des Kühnen, welches der große Claus Sluter noch bei Lebzeiten des Herzogs begann und bald nach dessen Tode (1404) vollendete, das schönste und originellste. Ich will seine Beschreibung hier nicht wiederholen;[1]) statt ihrer möge die beigefügte Abbildung gelten. Ich will nur daran erinnern, daß auch dieses Prachtwerk in der Revolution zerstückelt gewesen, in der Restaurationszeit aber wieder zusammengesetzt worden ist, ein Schicksal, welches es mit dem jüngeren, neben ihm aufgestellten, ihm nachgeahmten Monumente Johanns ohne Furcht und seiner Gemahlin Marie von Bayern teilt. Daß diese Werke einmal farbig bemalt gewesen, unterliegt keinem Zweifel. Zweifelhafter aber ist es, ob ihr jetziger Anstrich, wie das erste Drittel unseres Jahrhunderts ihn restaurirt hat, einen genügenden Eindruck von der ursprünglichen Polychromie giebt. Übrigens machten diese Werke durch die großartige Klarheit und Einfachheit ihres Aufbaues, wie durch das Verständnis der körperlichen Formengebung und das ausdrucksvolle Leben aller Köpfe einen noch tieferen Eindruck auf mich, als ich erwartet hatte.

Unter den Gemälden dieses Saales sind vor allen Dingen die vier Darstellungen aus dem Leben der Maria (Verkündigung, Begegnung, Darstellung im Tempel und Flucht nach Ägypten) hervorzuheben, mit denen der niederländische Maler Melchior Broederlam in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts die Außenseiten der Flügel des schönen, von Jac. de Baerse geschnitzten Altarwerkes geschmückt hat.[2]) In der Komposition, in der Formen=

1) Vgl. Lübke, Gesch. der Plastik, 3. Aufl. S. 534.

2) Crowe & Cavalcaselle, The early flemish painters, S. 22 ff.



Grabmal Philipps des Kühnen in Dijon.

gebung und in den landschaftlichen Hintergründen bezeichnen sie einen Übergang von der älteren Kunst zu dem Stile der Gebrüder van Eyck, und bilden daher ein wichtiges Glied in der Kette der Entwickelungsgeschichte der nordischen Malerei, um so mehr, da der Meister sich hier bereits teilweise des Öls als Bindemittels bedient hat. Gerade landschaftlich sind sie von besonderem Interesse. Es sind romantisch gedachte Berglandschaften, mit hohen, steilen, oben mit Festungen gekrönten Felsen, und mit recht sorgfältig detaillirten Bäumen im Goldgrunde, der noch den Himmel vertritt: sie bezeichnen insofern eine Entwickelungsphase der landschaftlichen Gründe, deren meiste Beispiele für die nordische Kunst sich im Kölner Museum befinden. Von Perspektive ist noch kaum die Rede. Die Kompositionen bilden auch noch keine malerische Einheit; aber im Einzelnen ist die Behandlung gerade der Landschaft auffallend malerisch. Das Baumgrün ist naturalistisch frisch; die Felsen, welche rundlich gerippt absteigen, wie Fiesole sie malt und wie man sie in der Umgegend von Orvieto und Monte Oliveto sieht, sind natürlicher in der Farbe und malerischer in der Behandlung, als gerade Fiesole sie darzustellen pflegte. Der Gesamtton ist gar nicht übel.

Was nun aber die lange Reihe der übrigen Gemäldesäle des Museums von Dijon betrifft, so ist es eigentlich auffallend, daß bei der Vorliebe, mit der gerade diese Galerie schon früh bedacht wurde, keine bedeutenderen alten Bilder dort sind. Aus der italienischen Schule verdienten nur Guido Reni's Adam und Eva und Domenichino's Kopf des heil. Hieronymus hervorgehoben zu werden; unter den niederländischen Figurenbildern sind zwei Werke Gaspde Crayers, eine Himmelfahrt Mariä aus der Jesuitenkirche zu Brüssel und eine Verkündigung aus dem Franciskanerkloster zu Mecheln, Durchschnittsbilder dieses Durchschnittsmeisters, der, wo man ihn, wie in Gent und Brüssel, mit Rubens vergleichen kann, in sein Nichts zurücksinkt, wo er aber allein in seiner Art ist, wie hier, einigermaßen anziehend wirkt. Der Katalog [1]) ist übrigens bescheiden genug, die Mehrzahl der italienischen und niederländischen Bilder selbst als Schulbilder oder als Kopien zu bezeichnen, wenigstens die Figurenbilder. Weniger zurückhaltend ist er in Bezug auf die Landschaften und halblandschaftlichen Gemälde. Von den vier G. Dughet zugeschriebenen Bildern hält er zwei (411 u. 412) für echt; allein trotz ihrer argen Beschädigung möchte ich wetten, daß le Guaspre selbst keinen Teil an ihnen hat: sie sind zu schwer und roh für ihn. Ebensowenig kann ich die Belagerung von Besançon oder die Belagerung von Lille oder den Rheinübergang von A. F. v. d. Meulen für etwas anderes halten als Nachahmungen. Die echten Bilder des Meisters sind frischer und zarter zugleich. Eine absichtliche Nachahmung ist der Jan Both. Echt wird das Campagnabildchen von C. Poelenburg sein; echt mag die Waldlandschaft von Jacques d'Arthois sein; echt kann ein sonniges Viehstück von Dirk van Bergen sein; aber keines dieser Bilder würde zu den besten Werken seines Meisters gehören. Neu war mir ein holländischer Künstler des 18. Jahrhunderts, welcher Carolus Grenzen zeichnet. Das Museum von Dijon bewahrt von diesem flauen, in H. Sachtlevens Fußstapfen tretenden Meister eine ganze Reihe kleiner Marinen, Berg- und Flußlandschaften, welche in der Mitte des vorigen Jahrhunderts gemalt sind.

Auch unter den Franzosen des 18. Jahrhunderts lernt man einige Landschafter kennen, die, wenn auch keine großen, so doch immerhin achtbare Meister sind. So lernt man hier, wenn man seine Bekanntschaft nicht schon im Louvre gemacht hat, in Etienne Allegrain (1653—1736) einen Pariser Landschaftsmaler kennen, der frisch in Dughets Sinne komponirt, aber hart, kalt und ohne künstlerische Vertiefung ausführt. So lernt man hier in J. B. Lallemand einen 1710 in Dijon selbst geborenen Meister kennen, von dem sieben Ölgemälde und vier Gouaches vorhanden sind. Auch in ihm wirkt Dughets Einfluß nach; aber die Sorgfalt der Durchführung und die etwas harte Klarheit der Luftperspektive bei doch warmem Tone zeigen, daß der Meister ebensoviel nach A. Meyering gravitirt als nach Dughet. Von selbständigem Wollen sind bei ihm so wenig Spuren bemerkbar wie von eigenartigem Können. Dasselbe gilt von Lacroix, dessen Marinen leere Nachahmungen seines Meisters Jos. Vernet sind.

1) Catalogue historique et descriptif du Musée de Dijon. 1869.

Das Museum von Dijon besitzt ihrer drei. Oudry und Parrocel sind nicht übel vertreten. Aber begeisternd ist das alles nicht.

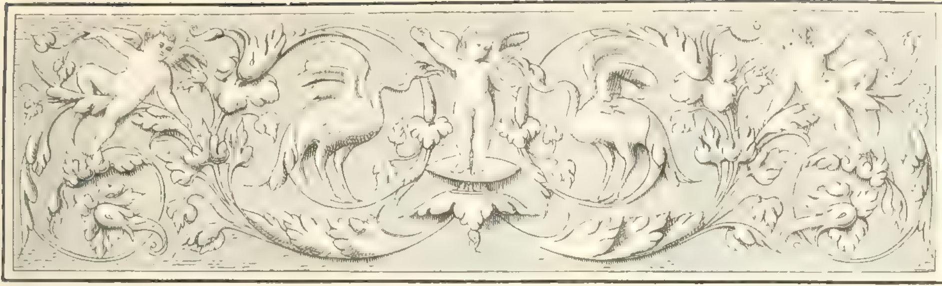
Von dem berühmtesten Meister der Kunstschule von Dijon, von P. P. Prudhon (1758—1823), ist, abgesehen von vierzig Studien nach dem lebenden Modell in der Sammlung Devosge und einigen Handzeichnungen, nur die freie Kopie nach Pietro da Cortona's großem Deckengemälde im Pal. Barberini in Rom zu nennen. Der Meister hatte keine Freude an dem Auftrage. In einem Briefe an seinen Lehrer Devosge beschwert er sich in Bezug auf denselben über le précieux avantage de faire des copies d'après de mauvais originaux.[1]) Von Devosge selbst, dem 1811 verstorbenen fondateur de l'École des Beaux-Arts de Dijon besitzt das Museum fünf Historienbilder, welche als Werke einer Lokalgröße allerdings nicht fehlen durften.

Aber von alledem kehrt man noch lieber in den großen Saal und selbst zu dem unechten Memling und dem unechten van Eyck zurück[2]); das sind doch wenigstens naive alte Bilder.

1) Catalogue etc. du Musée de Dijon, pag. 57.
2) Vgl. Crowe & Cavalcaselle, Early flemish painters, S. 315 u. S. 78.

(Fortsetzung folgt.)





Kunstlitteratur.

Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Joh. Schwarze. Leipzig, E. A. Seemann. 1880. 8.

Das Buch, welchem diese Anzeige gewidmet ist, gehört ohne Frage zu den eigentümlichsten und bedeutendsten Erscheinungen der Kunstlitteratur. Seit dem Anonymus des Morelli ist vielleicht kein Werk ans Licht getreten, das in knapper Form solche Fülle von Belehrung über die Hauptmeister der italienischen Malerei bietet, so durchaus auf eigener Anschauung eines geübten Auges und eines ebenso unabhängigen wie hochgebildeten Geistes beruht, wie diese Arbeit eines russischen Forschers. Als derselbe Verfasser vor einiger Zeit in diesen Blättern mit seinen Artikeln über die Galerie Borghese hervortrat, hat wohl jeder ernstere Kunstfreund bedauert, daß das Versprechen, sämtliche römische Galerien in ähnlicher Weise zu behandeln, nicht gleich zur Erfüllung kam. Sollte es dem unbekannten hochverehrten Verfasser belieben, seine Arbeit weiter auszudehnen, so würde er dadurch sich neue Verdienste um die Erforschung der Geschichte italienischer Malerei erwerben.

Schon im Vorwort lernen wir einen Geist kennen, der in hoher Freiheit und Unabhängigkeit den landläufigen Anschauungen gegenüber steht und mit vornehmer Ironie auf das Treiben herabblickt, welches neuerdings kunst- und kulturgeschichtliche Darstellung zu einem Tummelplatz geschäftsmäßiger Routine sich auszuwählen liebt. Nicht ohne Ergötzen wird man die Geschichte von dem Journalisten und dem Zimmermaler lesen, welche sich auf kultur- und kunstgeschichtliche Arbeiten zu werfen wünschen und den Verfasser, ohne ein Wort italienisch zu verstehen, um Angabe der besten Quellen für eine Geschichte der italienischen Kultur und Kunst ersuchen. Der Vorgang ist so sehr aus dem Leben gegriffen, daß es nicht schwer sein würde, Pendants dazu aus unserer Wirklichkeit zu liefern.

Was der Verfasser nun in seinem Buche bietet, ragt weit über dasjenige hinaus, was der Titel verspricht, denn indem er von den Werken der drei Hauptgalerien Deutschlands ausgeht, knüpft er daran Betrachtungen über die einzelnen Meister, zieht aus seiner umfassenden Autopsie die übrigen Arbeiten derselben heran und gewinnt daraus zusammenhängende kritische Untersuchungen, welche in ihren Resultaten größtenteils von den herkömmlichen Auffassungen abweichen und fast überall neue Lichter auf die Geschichte der italienischen Malerei werfen. Überall zeigt er sich als ein Geist, dem es nicht um Schulmeinungen, sondern lediglich um Wahrheit zu thun ist. Er geht dabei von einer streng wissenschaftlichen, methodischen Untersuchung aus, die sich sehr scharf von jener gewerbsmäßigen Bilderbeschnüffelung unterscheidet, welche sich nicht selten als die ausschließliche kunsthistorische Disciplin ausgiebt. So bildet sein Werk ein schätzenswertes Gegengewicht gegen das Buch von Crowe und Cavalcaselle, deren unleugbare große Verdienste doch nicht frei von Mängeln und Einseitigkeiten sind, die auf einem zu ausschließlichen Hervorkehren des technischen Standpunktes beruhen. Mit Recht weist Lermolieff darauf hin, daß häufig bei der fast vollständigen Alterirung des ursprünglichen Zustandes der alten Meisterwerke es unstatthaft sei, aus der Malweise die Hand der Meister

nachweisen zu wollen, daß man daher andere Merkmale aufsuchen müsse, in welchen sicherer die Handschrift der Künstler zu erkennen sei. Als solche stellt er die charakteristischen Formen der Zeichnung hin, als deren unverkennbarste Elemente er die Form der Hand und des Ohres hervorhebt. Gewiß sind diese besonders bezeichnend für die einzelnen Meister, wenn man auch wohl nicht so weit gehen darf, selbst bei Porträts, wo doch die individuelle Bildung des Objekts den Ausschlag giebt, diesen Punkt als maßgebend hervorzuheben. Doch würde man irren, wenn man annehmen wollte, die künstlerische Betrachtungsweise des Verfassers laufe lediglich auf solche anatomische Vergleiche hinaus. Vielmehr begegnen wir überall einer Auffassung, die das gesamte geistige Gepräge der Meister im Auge behält und für das feinste künstlerische Leben offenen Blick beweist. Besonders wohlthuend berührt die edle Wärme, mit welcher Lermolieff gelegentlich sich seiner verkannten Lieblinge annimmt oder geringe und zweifelhafte Leistungen, die sich einen großen Namen anmaßen, zurückweist. Endlich und vor allem muß betont werden, daß dem Verfasser die Kunst nichts Zufälliges, sondern etwas Organisches, mit Naturnotwendigkeit aus dem gegebenen Boden der besonderen Stammeseigentümlichkeit Hervorwachsendes ist. Daher wendet er sich mit Entschiedenheit gegen jenes Würfelspiel, mit welchem gerade Crowe und Cavalcaselle gar zu oft die Künstler durcheinander werfen und von allen möglichen und unmöglichen Einflüssen bestimmt werden lassen. Überraschend, bei einem russischen Autor, ist die Feinheit, mit welcher er die verschiedenen Stammescharaktere der Italiener in ihren Eigentümlichkeiten darlegt und die treuen Spiegelbilder derselben in den Kunstwerken nachweist. Weder in Deutschland noch selbst in Italien dürften ihm in dieser Tiefe der Beobachtung viele gleichkommen. Es wird daher selbst unter denen, welche sich aufs genaueste mit der italienischen Malerei vertraut gemacht haben, niemand geben, der aus diesem gehaltvollen Buche nicht an allen Enden lernen kann.

Soll ich nun auf Einzelnes eingehen, so weiß ich kaum, wo anfangen und wo aufhören, so überreich sind Fülle und Gehalt des Dargebotenen. Doch will ich einige der wichtigsten Ergebnisse kurz hervorheben. Der Verfasser beginnt mit München und bespricht sowohl die italienischen Gemälde der Pinakothek als die Handzeichnungen. Bei ersteren wendet er sich zuerst zu den Venetianern. Eine der wichtigsten Erörterungen gilt hier dem Palma Vecchio, der nach der übereinstimmenden Ansicht der früheren Forscher aus der Schule Giambellini's hervorgegangen ist und später Einflüsse von Giorgione und Tizian erfahren hat — was Crowe und Cavalcaselle umgekehrt haben, indem sie den Palma starke Einwirkungen auf Tizian üben lassen. Lermolieff tritt dieser Anschauung entgegen, indem er nachweist, daß sowohl Tizian als Palma durch den Feuergeist Giorgione's aus den Banden der älteren Kunst befreit und zur höchsten Entfaltung getrieben wurden. In der That treffen wir unter den Jugendwerken Tizians besonders einige Madonnen, in welchen ein Wetteifer mit Palma Vecchio und eine Verwandtschaft mit Giorgione unverkennbar hervortritt. Entscheidend bei dieser ganzen Frage ist, daß der Verfasser auf dem Madonnenbilde von Palma, welches früher Herr Reiset besaß (jetzt beim Herzog von Aumale), die Jahrzahl 1500 für apokryph erklärt, wodurch dann freilich die Bedeutung des Bildes für jene Frühstellung des Meisters hinfällig wird. Der Verfasser revidirt sodann den Palmakatalog von Crowe und Cavalcaselle, indem er mehrere Bilder streicht, andere dagegen hinzufügt, und darunter Hauptwerke des Künstlers, wie die Lucrezia der Galerie Borghese und die Ehebrecherin im Capitol zu Rom. Ein Exkurs in einer Note beschäftigt sich mit Pellegrino da San Daniele, den er mit Recht als einen Künstler zweiten Ranges bezeichnet, obwohl nicht zu verkennen ist, daß derselbe in gewissen Werken, wie den Fresken von St. Antonio zu San Daniele und dem Altarbilde zu Cividale, sich durch Nacheiferung der großen Venetianer zu achtungswerter Höhe aufgeschwungen hat. Sodann geht der Verfasser auf Lorenzo Lotto über, dessen vielseitige und bewegliche Eigentümlichkeit, dessen nervöse, an Correggio erinnernde Erregbarkeit er trefflich charakterisirt, und über dessen Entwickelung er wertvolle Bemerkungen beibringt. Doch tritt er auch hier Crowe und Cavalcaselle entgegen, die den geistreichen und schmiegsamen Künstler förmlich zu einem mixtum compositum aus allen möglichen und unmöglichen Einflüssen stempeln. Weiterhin bringt er eine Menge wertvoller Bemerkungen über Tizian, Giov. Batt. Moroni, Torbido

und namentlich Andrea Solario, dem zuerst Mündler eingehendere Studien gewidmet hat, die hier willkommene Ergänzung finden.

Auf die Handzeichnungen übergehend, verweilt er längere Zeit bei dem merkwürdigen Entwurf einer Reiterstatue, die er im Gegensatz zu Louis Courajod, welcher darin eine Kopie nach einem Lionardo'schen Original erblickt, als Werk Pollajuolo's nachweist. Ich komme ein andermal im Zusammenhange auf die Frage des Sforzamonumentes zurück, will aber hier schon betonen, daß für mich Lermolieffs Anschauungen zwingende Beweiskraft haben. Daß Pollajuolo's Zeichnungen oft verkannt werden, dafür will ich nur noch einen weiteren Beweis beibringen, in jener großen auf grünem Papier mit Kohle und aufgesetzten Lichtern gezeichneten Madonna des Britischen Museums, welche von Braun (Nr. 15) unter dem Namen Lionardo's photographirt worden ist. Der energische aber häßliche Kopf der heiligen Jungfrau, noch mehr die krampfigen Hände sprechen eben so sicher gegen Lionardo wie für Pollajuolo. Doch über alles dies ein andermal. Aufgefallen ist mir, daß der Verfasser die kostbaren Handzeichnungen Fra Bartolommeo's in Weimar nicht zu kennen scheint, da er sonst nicht gesagt hätte, daß München mit seinen zwanzig Blättern des Meisters nächst den Uffizien die an Zeichnungen desselben reichste Sammlung der Welt sei.

Wir wenden uns nun mit Lermolieff zu den Gemälden der Dresdener Galerie, in welcher er uns zuerst zu den Ferraresen führt, und besonders über die glänzenden Hauptmeister derselben, Dosso und Garofalo, uns vielfach neue Aufschlüsse giebt. Für Dosso weist er die Sage seines Aufenthaltes in Rom als unbegründet zurück, indes konnte Raffael auch durch die vielfach verbreiteten Stiche nach seinen Werken wohl auch in die Ferne hin Einwirkungen üben, die aber freilich sich nur auf einzelne Motive in Köpfen, Gewändern und Bewegungen beschränkten, während in der ganzen Auffassung, namentlich in der glühenden Pracht des Kolorits, Dosso durchaus Ferrarese ist. Sodann geht er zur Betrachtung Correggio's über, woraus ich nur hervorheben will, daß er zu denen gehört, die der Magdalena eine Stelle unter den Werken des Meisters absprechen. Vortrefflich ist dabei die auf die zahlreichen Magdalenen der Spätzeit des 16. und des 17. Jahrhunderts zielende Bemerkung, es sei die in die Sprache der Jesuiten übersetzte Venus der Venetianer. Indem ich eine Fülle anderer wichtiger Erörterungen übergehe, will ich nur hervorheben, daß er unter den Venetianern einen bedeutsamen Exkurs dem merkwürdigen Jacopo de' Barbari widmet, dem er unter anderem auch die Malerei an dem schönen Grabmal Onigo in San Niccolò zu Treviso zuschreibt. Jedenfalls verfolgt er genauer, als es anderswo bisher jemals geschehen ist, das Leben und Wirken dieses eigentümlichen Künstlers, der um die Übertragung der Renaissance nach Deutschland sich verdient gemacht hat. In allen diesen Untersuchungen überrascht die erstaunliche Fülle von Wissen, der große Umfang der Denkmälerkunde, der sich mit einer ausgebreiteten und gründlichen Kenntnis der Litteratur verbindet.

Noch wichtiger ist der Abschnitt, welcher über Giorgione handelt, zumal da gerade dieser Meister in Crowe und Cavalcaselle's Werk eine nichts weniger als befriedigende Darstellung erfahren hat. Um nur einige der einschneidendsten Bestimmungen hervorzuheben, bemerke ich, daß Lermolieff das schöne Bild „Jakob und Rahel am Brunnen" in Dresden dem Palma zuspricht. Eine solche Umtaufe läßt man sich freilich eher gefallen, als wenn dies poetische Werk einem untergeordneten Künstler wie Cariani zugewiesen werden soll. Daß der Verfasser sodann das Konzert in der Galerie Pitti eher dem Tizian als dem Giorgione zuerkennen möchte, will mir nicht in den Kopf. Da er selbst einräumt, daß bei dem jetzigen Zustande des Gemäldes ein Urteil kaum möglich sei, so darf man sich immerhin an das eigentümliche geistreich novellistische der Komposition halten und darin doch wohl eher den Genius des großes Meisters von Castelfranco erkennen. Daß dagegen die vierschrötige, grobkörnige Pietà von Treviso von keinem nur halbwegs mit dem feinen Geiste Giorgione's vertrauten noch ferner diesem in die Schuhe geschoben wird, hätte dem Verfasser nicht verborgen bleiben sollen. Man darf nicht mehr sagen, „alle neueren Kunstforscher" beständen darauf, in jenem klotzigen Werke einen Giorgione zu erblicken. Weiterhin freut es mich, daß Lermolieff im Gegensatze zu Crowe und Cavalcaselle das prächtige Konzert im Louvre dem Meister lassen

will, und ferner, daß er ihm eine Madonna in Madrid, dort Pordenone benannt, zuweist, sowie in der Galerie Pitti die dort als Lotto bezeichneten drei Menschenalter. Noch wichtiger aber scheint mir, daß er ein berühmtes, schon vom Anonymus des Morelli erwähntes Venusbild Giorgione's in der schmählich verkannten und sogar als Kopie von Sassoferrato bezeichneten Venus der Dresdener Galerie nachweisen zu können glaubt. Möchte man in Dresden sich doch entschließen, das Bild vorsichtig zu reinigen, um seiner wahren Beschaffenheit auf die Spur zu kommen! Überzeugend sagt der Verfasser: „Stellt man diese Venus, welche das Prototyp dieser Art Liebesbilder für die Venetianische Schule wurde, neben die berühmten Venusbilder Tizians oder neben seine Danaegestalten, so wird man leicht erkennen, um wie viel an Feinheit des Gefühls, an Adel der Auffassung Giorgione alle seine Nachahmer überragt." Gewiß, und ebenso gewiß, daß Tizian in der nackten Figur auf der sogenannten himmlischen und irdischen Liebe der Galerie Borghese an Noblesse seinem großen Vorbilde am nächsten kommt.

Ein weiterer Exkurs gilt sodann den Werken Bonifazio's oder vielmehr der drei Maler dieses Namens, welche der Verfasser mit Recht unterscheidet, und für deren Feststellung er wesentliche Beiträge liefert, obwohl er selbst zugesteht, daß bei der außerordentlich engen Verwandtschaft derselben eine solche Scheidung besonderen Schwierigkeiten unterliegt.

Ohne auf die Dresdener Handzeichnungen einzugehen, begleiten wir Lermolieff nun zu den Bildern der Berliner Galerie, die er mit derselben Feinheit würdigt und die ihm wieder zu einigen höchst beachtenswerten Exkursen Anlaß bieten. Er beginnt in dieser an Meistern des Quattrocento ungemein reichen und eben dadurch so wertvollen Sammlung mit den Ferraresen und bringt treffliche Erörterungen über Cosimo Tura, von welchem Berlin bekanntlich ein Hauptbild besitzt, sowie über den liebenswürdigen Lorenzo Costa, „den Perugino dieser Schule", und den selten vorkommenden Francesco Bianchi, von welchem er ein Bild in dieser Sammlung nachweist. Dann aber geht er zu den Umbriern über, und hier wirft er höchst bedeutende Lichter über die Entwickelung dieser Schule, über den Charakter und Bildungsgang ihrer Meister, namentlich über die Anfänge ihres erlauchtesten Sprößlings, des göttlichen Raffael. Lermolieff geht freilich von der nicht ganz richtigen Ansicht aus, daß die Kunstforschung allgemein noch an der Überlieferung festhalte, Raffael habe gleich nach dem Tode seines Vaters (1495) die Heimat verlassen und sich nach Perugia zu Pietro Perugino in die Lehre begeben. Nun muß ich mir aber zu bemerken erlauben, daß sowohl Springer in seinem schönen Buche über Raffael und Michelangelo, als ich selbst in meiner Geschichte der Italienischen Malerei von den gerichtlichen Aktenstücken Gebrauch gemacht haben, welche Raffaels Anwesenheit in Urbino bis ins Jahr 1499 bezeugen, daß wir also ihn erst im Jahre 1500 nach Perugia übersiedeln lassen. Dies um so mehr, da Perugino erst damals behufs Ausmalung des Cambio dorthin von Florenz zurückkehrte, Raffael ihn also in den vorhergehenden Jahren in der Hauptstadt Umbriens nicht hätte treffen können. Damit stand weiter fest, daß der junge Urbinate nicht als Lehrling, sondern als Gehilfe zu dem Altmeister kam, also daheim seine Lehrzeit bereits absolvirt hatte. Bei der Frage, bei wem er in Urbino seine Ausbildung vollendet haben könne, wies ich bereits auf seinen Landsmann Timoteo Viti hin, von welchem wir wissen, daß er gerade 1495 aus Francia's Schule heimgekehrt war. Bei weiterem Nachforschen ist mir seitdem diese Annahme zur vollen Gewißheit geworden, und ich habe derselben im ersten, bereits im August an die Druckerei abgelieferten Teile meines Textes zum Gutbierschen Raffaelwerk Ausdruck gegeben. Denn nur so erklärt sich die frühe Hinneigung Raffaels zu jener seelenvollen Schwärmerei, welche in bestimmter Ausdrucksweise Francia's Werke erfüllt und in ähnlicher Art die frühesten Schöpfungen Raffaels durchdringt.

Lermolieffs besonderes Verdienst ist es nun aber, diesem Bildungsprozeß im einzelnen nachgespürt und zum erstenmale dem trefflichen Timoteo Viti diejenige Stellung in der Kunstgeschichte angewiesen zu haben, die ihm gebührt. Epochemachend für den Entwickelungsgang Raffaels ist die genaue Darlegung des Lebens und der Werke Timoteo's und die Entkräftung eines ganzen Wustes von falschen Sagen und Überlieferungen, welche bis jetzt sein Wirken verdunkelt hatten. Für diese bedeutende, von tiefer Sachkenntnis und feinster Beobachtung

getragene Untersuchung ist dem ausgezeichneten Verfasser allein schon der Dank der Kunstfreunde gewiß.

Nun wendet er sich zu den Jugendwerken Raffaels, und auch hier hat er erst das dichte Gestrüpp von Vorurteilen zu beseitigen, ehe er zu einer klaren neuen Grundlegung gelangen kann. Zu den wichtigsten Ergebnissen seiner Untersuchungen gehört der Nachweis, daß die große Mehrzahl der angeblichen Raffaelzeichnungen in der Akademie zu Venedig dem Meister mit Unrecht zugeschrieben wird. Und wen stellt er als den Urheber derselben auf? Keinen andern als den wackern Pinturicchio, diesen seit Vasari von der Forschung stiefmütterlich behandelten Meister, der darin ein ähnliches Geschick gehabt wie Benozzo Gozzoli. Mit Recht stellt er die künstlerische Eigenart dieses eigentlichen Erzählers und Freskomalers unter den Umbriern in das volle Licht und macht namentlich auf seine lieblichen landschaftlichen Gründe aufmerksam. Durch genaue Analyse kommt er zu dem ganz neuen Resultate, daß die beiden bis jetzt dem Perugino zugesprochenen Fresken der Sistinischen Kapelle, die Taufe Christi und die Reise Mosis, keinem andern als Pinturicchio gehören. Die Beweisführung ist so strikt, die Gründe sind so schlagend, daß man schwerlich sich dagegen auflehnen wird. In den Handzeichnungen zu Venedig erkennt er aber größtenteils Studien Pinturicchio's zu jenen Bildern, womit denn die Raffaelische Legende hinfällig wird. Übrigens konnte man bei genauem Studium jener Blätter ihre Verschiedenheit von echten Handzeichnungen Raffaels kaum verkennen; und doch ist dies von namhaften Forschern, Passavant nicht ausgenommen, geschehen. Man darf dabei nicht vergessen, daß in jener Zeit, als Passavant sein verdienstliches Buch abfaßte, ein nazarenischer Liebeshauch die älteren Kreise der Kunstforscher so sehr erfüllte, daß sie gern allem, was ihnen aus der Umbrischen Schule mit dem Reiz einer feineren Anmut entgegentrat, den geweihten Namen Raffaels aufprägten.

Nun geht aber Lermolieff noch weiter. Er stellt auch entschieden in Abrede, daß Raffael den viel älteren, reiferen Pinturicchio, wie Vasari will und wie man nachher fast allgemein angenommen hat, bei seinen Arbeiten in Siena mit Zeichnungen und Kartons unterstützt habe. Auch die beiden Zeichnungen zum ersten und fünften Bilde der Libreria, die man gemeiniglich dem Raffael zuschreibt, legt er dem Pinturicchio bei. Folgerichtig weist er auch die Zeichnung der Grazien in Venedig aus dem Raffaelkatalog zurück, und mit vollem Rechte: aber dann wird auch das Bild der drei Grazien bei Lord Dudley, welches, wenn ich ihn recht verstehe, der Verfasser dem Raffael lassen will, aus dem Verzeichnis der Werke des Urbinaten schwinden müssen.

Man sieht, welche einschneidende Kritik hier geübt wird; aber man hat überall den wohlthuenden Eindruck, daß es nicht Rechthaberei, sondern begeistertes Streben nach Wahrheit ist, was den Verfasser leitet. So bringt er denn auch in der Besprechung der venetianischen Bilder eine Fülle wertvoller Bemerkungen. Übereinstimmend mit dem neuesten Kataloge der Berliner Galerie giebt er die lange als Mantegna bezeichnete edle Pietà dem Giambellini zurück, eine Umtaufe, die völlig überzeugend ist. Ebenso schreibt er (ob mit Recht?) demselben Meister die Pietà des Museo Correr zu, welche das gefälschte Monogramm Dürers trägt und von Cavalcaselle als Werk des untergeordneten Pennacchi bezeichnet wird. Ich muß gestehen, daß der bei tüchtigem Naturstudium doch wenig erfreuliche Christus in diesem Bilde eine mantegneske Herbigkeit verrät, die in solchem fast abstoßenden Grade mir bei keinem Werke Bellini's erinnerlich ist, während freilich die beiden Engel allerliebst sind. Sollte es wirklich ein Giambellini sein, so müßte man das Werk wohl in seine früheste Epoche setzen. Jedenfalls ist dann auch die Jahreszahl 1499 hinfällig.

Weiterhin bringt der Verf. in einer Abhandlung über Antonello da Messina bedeutende Beiträge zur Geschichte dieses Meisters, und endlich schüttet er noch ein wahres Füllhorn von Belehrung bei Gelegenheit der übrigen Schulen Oberitaliens, namentlich der Lombardischen, über den Leser aus. Ich muß mich darauf beschränken, nur diese kurzen Andeutungen von dem Inhalt eines Buches gegeben zu haben, das in dem Reichtum, der Vielseitigkeit und erschöpfenden Tiefe seines Inhalts zu den bedeutendsten Erscheinungen der neueren Kunstlitteratur gehört. Um es voll nach seinem Werte zu würdigen, müßte man auf einer ähnlich universellen Höhe

der Betrachtung stehen wie der Verfasser. Wer könnte das aber von sich sagen? Einem solchen Kenner gegenüber werden sich wohl alle als Schüler bezeichnen müssen.

Unfehlbarkeit freilich macht auch Lermolieff nicht für sich geltend. Er bringt selbst ein Beispiel bei, wie sogar ein solcher Kennerblick sich irren kann, indem er das auf S. 71 als echtes Werk Andrea Solario's von ihm besprochene Bild der Sammlung Sternburg in Lützschena nachträglich als betrügliche Kopie bezeichnet. Wer irgend sich mit dem Studium der alten Meister ernsthaft beschäftigt, wird aus eigener Erfahrung genügsam wissen, wie dasselbe Bild zu verschiedenen Zeiten dem Betrachtenden sehr verschiedenartige, oft entgegengesetzte Eindrücke macht. Solche Wahrnehmungen müssen jeden zur Vorsicht auffordern. Lermolieff giebt seine Urteile eben nicht als Orakel aus, aber man erkennt darin doch sofort die Ergebnisse vieljähriger, umfassender, reiflicher Beobachtungen, bei denen er auf eine methodische Kritik ausgeht und in den Formen mehr noch als in der so oft aufs äußerste beeinträchtigten Färbung das Hauptkriterium des Urteils findet. Vor allem aber ist die Gentilezza seines Wesens, die Urbanität, mit der er polemisirt, wahrhaft erquickend gegenüber dem Tone, der in neuester Zeit einzureißen droht. Man hat das Gefühl, mit einem vornehm gesinnten, gediegenen Kunstkenner einen Gang durch die Sammlungen alter Meisterwerke zu machen, ein Genuß, dem in meinen Augen kaum irgend ein anderer gleichkommt. Möchte der ausgezeichnete Mann, zum Heil der Kunstforschung, uns noch mit mancher ähnlichen Gabe erfreuen!

Was endlich die Persönlichkeit dieses merkwürdigen Russen betrifft, der sich gern einen „Sohn der Steppe" nennt und seine Rede mit Vorliebe an die jungen Kunstbeflissenen im „heiligen Rußland" richtet, der aber von den russischen Galerien auffallend wenig spricht, während er das übrige Europa so genau kennt und namentlich in Italien die entlegensten Winkel, die verstecktesten Privatgalerien durchmustert hat, Archive durchforscht und in den größten Raritäten der Kunstlitteratur bewandert ist, so ziemt es sich wohl, die Maskenfreiheit zu respektiren und die freilich etwas durchsichtige Maske, die er vorzunehmen für gut findet, nicht unbescheiden zu lüften. Aber der Freude darf ich doch Ausdruck geben, daß sich zu dem alten Anonymus des Morelli nun ein neuer Pseudonymus gesellt, dessen Schalkhaftigkeit nicht wenig zur Würze seiner geistreichen und gehaltvollen Plaudereien beiträgt.

W. Lübke.

Freydal. Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien, herausgegeben mit Allerhöchster Genehmigung Sr. Maj. des Kaisers Franz Joseph I. unter der Leitung des k. k. Oberstkämmerers, Feldzeugmeisters Franz Grafen Folliot de Crenneville von Quirin v. Leitner. Mit einer geschichtlichen Einleitung, einem facsimilirten Namensverzeichnisse und 250 Heliogravüren. Wien 1880. fl. Fol.

Von sämtlichen, früher in diesen Blättern besprochenen Publikationen, welche wir der Initiative des kunstsinnigen Grafen Crenneville zu danken haben, ist schwerlich eine mit größerem Beifall begrüßt worden, als er diesem Werke, dessen vier erste Lieferungen soeben erscheinen, in der kunstgebildeten Welt zu teil werden dürfte. Wie so mancher ehrwürdige Dom der Begeisterung und dem historischen Sinn unserer Zeit seine Vollendung verdankt, wie aus den Ruinen mittelalterlicher Burgen und Schlösser neues Leben erblüht, wie ihre Hallen und Gemächer von Künstlern unserer Zeit mit Fresken geschmückt und wohnlich eingerichtet werden, so tritt hier ein altes Bild- und Schriftwerk aus der Versunkenheit hervor, ein Werk von doppeltem Interesse für alle patriotischen Kunstfreunde, da es zu der geistigen Hinterlassenschaft eines unserer edelsten Kaiser zählt.

Den „Weißkunig" mit Hans Burgkmairs Holzschnitten und den „Theuerdank", zu welchem Hans Schäufelein die Stöcke lieferte, kennt alle Welt. Fast ganz verschollen ist dagegen der „Freydal", der wie jene zu dem Cyklus litterarisch-artistischer Unternehmungen gehörte, durch welche Kaiser Maximilian I. sein Leben und seine Thaten im Gedächtnis der Welt zu erhalten bestrebt war. Auch dieses Werk, eine Darstellung der Turniere und „Mummereien"

des Kaisers, war für den Druck in reicher Ausstattung mit Holzschnitten bestimmt, mit deren Ausführung ebenfalls Meister aus dem Kreise Dürers betraut wurden. Der Tod Maximilians (1519) unterbrach die Vollendung. Aber Schrift und Bilder haben sich erhalten, und um ihre erste Publikation handelt es sich hier; das Werk des großen Ahnen erhält unter den Auspicien eines seiner erhabenen Nachfolger den lang entbehrten Abschluß.

Meines Wissens existirt über den „Freydal" Maximilians bisher nur eine einzige eingehendere litterarische Notiz aus neuerer Zeit, nämlich der kleine Aufsatz im ersten Jahrgange von Hormayrs Taschenbuch (Wien 1820) von A. Primisser, dem damaligen Kustos der Ambraser Sammlung. In dieser Sammlung (gegenwärtig im k. k. unteren Belvedere zu Wien) wird nämlich die zu dem Werke gehörige Bilderfolge aufbewahrt: es sind 255 mit Deckfarben auf Papier gemalte Darstellungen, in einen Klein-Folioband gebunden, welcher den Titel: „Freydals Turnierbuch" trägt. Die den Bildern als Text dienende Handschrift, mit Korrekturen von Maximilians Hand, befindet sich unter den Schätzen der k. k. Hofbibliothek in Wien (Mf. Nr. 2831). Außerdem haben sich eine Anzahl der für die Illustration des Werkes bestimmten Holzschnitte erhalten; drei sind im Germanischen Museum, zwei in der Wiener Hofbibliothek. Die Publikation wird dieses ganze Material uns vorführen. Bevor wir sehen, in welcher Weise, wollen wir zunächst die Bilderhandschrift selbst und dann den zu ihr gehörigen Text nach Inhalt und Form etwas näher betrachten.

„Freydal" ist, wie „Theuerdank" und „Weißkunig", der poetische Name, hinter welchem sich der Kaiser selbst verbirgt. Der Inhalt des Werkes ist eine cyklische Darstellung sämtlicher Turniere und mit denselben verbundenen Festlichkeiten, bei welchen Maximilian mitwirkte. Vorausgeht das vollständige Namensverzeichnis der Damen, vor welchen, und der Ritter, mit welchen der Kaiser „gerennt, gestochen, gekämpft und gemummt" hat. Die Publikation giebt dasselbe in der ersten Lieferung in facsimilirtem Abdrucke wieder. Wir erkennen darin schon an den zahlreichen, von Maximilians Hand herrührenden Korrekturen die direkte Mitwirkung des Kaisers. Die Namen der stolzesten Fürsten- und Adelsgeschlechter Europa's gehen an uns vorüber; für die Genealogie und Familiengeschichte derselben ist dieses bloße Verzeichnis schon eine höchst wertvolle Quelle. Und welche Fülle von Anschauungen über das Turnierwesen, über Kostüm, Feste, Sitten der Zeit gewähren uns vollends die Bilder! Keines der sonst bekannten Turnierbücher kann sich in dieser Hinsicht mit dem „Freydal" messen. Wissen wir doch, daß Maximilian — der „letzte Ritter" — im Turnierwesen die unbestritten höchste Autorität seiner Zeit war. Er hat die schon im Niedergange begriffene mittelalterliche Kampfesweise neu belebt. Alle späteren Turniergebräuche fußen mehr oder weniger auf dem Boden, den er geschaffen. Wem es bekannt ist, welches Dunkel noch über dem deutschen Turnierwesen jener Zeiten schwebt, der kann sich eine Vorstellung davon machen, wieviel neue Aufschlüsse uns ein Specialwerk über den Gegenstand bringen muß, als dessen Urheber Maximilian selbst zu betrachten ist! Großen Wert bei den Turnieren legte der Kaiser auf den Harnisch. Im „Weißkunig" liest man: „Er (Max) hat in den Ritterspilen sovil erfaren vnd erkennt, das oft ainer ain Ritterspil nit allain mit seiner laibscrafft, sonder mit prauchung vnd schicklichchait des harnasch verprüngen mocht, vnd uebet sich vnd lernet so vleissigelichen darynnen, das Er alle maisterstuck der harnaschmaisterey begriff, vnd aus seiner sonnder uebung vnd verstandt erfanndt Er vil Newer kunst." Es wird eine der Aufgaben des erläuternden Textes zum „Freydal" sein, uns in diese „Brauchung und Schicklichkeit des Harnasch" näher einzuweihen, und wir können von einem so kundigen Interpreten wie Leitner mit Sicherheit die wertvollsten Aufklärungen über diesen Punkt und über das ganze mittelalterliche Waffenwesen erwarten.

Die Bilderfolge ist in 64 „Turnierhöfe" geteilt und derart geordnet, daß an jedem Hofe stets ein Rennen und ein Stechen (dieses sind die beiden Hauptgattungen des Turniers zu Roß), dann ein Kampf (zu Fuß) und eine Mummerei sich aneinander reihen. Die Mummereien pflegten auf die Kampfspiele zu folgen. Sie bestanden aus Mahlzeiten, an denen jedoch nur die Damen und vornehmsten Ritter teilnahmen, während die anderen ihnen aufwarten mußten, sodann aus Tänzen, unseren Polonaisen ähnlich, bei denen die Paare in allerhand

phantastischen Kostümen, die Herren mit Drahtmasken u. dergl. erschienen. Die Darstellungen dieser Mummereien, bei denen zuweilen auch die Preisverteilungen stattfanden, füllen den vierten Teil der Bilderhandschrift des „Freydal". Einmal kommt ein „Fackeltanz" vor, wie er sich ja z. B. am preußischen Hofe bis in unsere Zeit erhalten hat. Der Kaiser und bisweilen auch die Kaiserin erscheinen auf den Bildern unter den Tanzenden.

Von wem rühren nun die Bilder her? Die Frage ist nicht leicht zu entscheiden. Doch soviel wird bei der Durchsicht der Blätter bald klar, daß sehr verschiedenartige Hände an der Ausführung beteiligt gewesen sind. Leitner unterscheidet 26 verschiedene Meister. Die Bilder lassen sich nach ihren künstlerischen Qualitäten in zwei Hauptgruppen scheiden: 1) Solche, die sowohl in der Konzeption als auch in der Durchführung vollendet erscheinen und ohne Rücksicht für den illustrativen Zweck, dem sie dienen sollten, für sich allein als abgeschlossene Kunstwerke, als kleine Gemälde zu betrachten sind. Einzelne dieser Blätter lassen deutlich erkennen, daß sie von geschulten Miniaturmalern, vielleicht der Kölner Schule, herrühren; sie zeigen unverkennbare flandrische Einflüsse. Die in Silber und Gold aufgesetzten Schmucksachen, Rüstungen, Bordüren u. s. w. sind hier mit dem größten Fleiß ausgeführt. Manche Blätter strahlen förmlich in Goldglanz und Farben. 2) Solche Kompositionen, denen man es ansieht, daß sie gleich in ihrer ersten Anlage für den Holzschnitt berechnet waren, worauf namentlich die derbe Strichtechnik und die unverhältnismäßig großen Figuren hinweisen; einige 60 Blätter, die Fußkämpfe des „Freydal" darstellend, darunter mehrere von besonders breiter und sicherer Behandlung, gehören einem in diese Kategorie fallenden Meister an, welcher dem Burgkmair im „Triumphzuge" nahe kommt. Möglicherweise haben wir Hans Springinklee, von dem Thausing (Dürer, S. 283) vermutet, daß er unter Dürers Leitung an verschiedenen Unternehmungen des Kaisers mitgearbeitet habe, auch unter den Malern für den „Freydal" zu suchen. Auf einem Blatte, welches zugleich das einzige datirte ist, findet sich außer der Jahreszahl 1515 ein aus N und P zusammengesetztes Monogramm, welches Primisser in seinem Katalog der Ambraser Sammlung zu S. 284 abgebildet hat. Einzelne Blätter dieser Gruppe gemahnen in Typen und Kostümen an Holbeins Art. Eine kleine Anzahl endlich ist mehr skizzenhaft behandelt und offenbar nur der Absicht entsprungen, einen gegebenen Moment aus dem Leben des Kaisers möglichst getreu bildlich zu fixiren.

Zwei Thatsachen sind somit festgestellt: einmal die, daß zum Bildwerk des „Freydal" ein schriftlicher Entwurf mit Marginalnotizen und Korrekturen von Maximilians Hand existirt; sodann die, daß auch die Abbildungen des „Freydal" bestimmt waren, in Holzschnitt reproducirt zu werden und daß Abdrücke einiger dieser Holzschnitte uns erhalten sind.

Dazu kommt nun aber noch eine dritte Thatsache von höchstem Interesse, welche der Prospekt des Werkes andeutet und welche uns der Herausgeber später in seinem Kommentar des weiteren ausführen wird, nämlich die, daß der „Freydal" nicht isolirt dasteht, sondern mit dem „Theuerdank", dem „Weißkunig", dem „Triumphzug" und der „Ehrenpforte" ein zusammenhängendes, untrennbares Ganzes bildet. Fassen wir diesen ganzen Cyklus in seinem poetisch-allegorischen Grundgedanken auf, wie ihn der Kaiser ersonnen, so erblicken wir im „Freydal" die ritterliche Minnefahrt Maximilians und sein Werben um Maria von Burgund, im „Theuerdank" dessen Hochzeitsfahrt nach Burgund, im „Weißkunig" Maximilians Lebens- und Regierungsgeschichte, im „Triumphzug" die Verherrlichung seiner Thaten durch einen allegorischen Siegesfestzug, in der „Ehrenpforte" endlich sein und seines Hauses Ruhmesdenkmal.

In der poetischen Kette dieser Gestaltungen, welche durch das Zusammenwirken des Kaisers und Dürers für alle Zeiten ihre künstlerische Weihe empfangen haben, bildet der „Freydal" stofflich betrachtet das erste Glied. Auf ihn folgt der „Theuerdank." Den innigen Zusammenhang beider deutet der Schluß des „Freydal" an, wenn es dort (Fol. 83) heißt: „wil damit diß Edel buech von dem wunsamen vnd Rumreichen Freydalb im namen gottes geendet haben, vnd mich hinfür auf das ander buech von seinen Thaten vnd wunderbarn Zuuallen wend vnd keren. Dann do er von seinem vatter schied zu seiner Heyrat, wolt Er hinfür nit mer Freydalb genennt sein. Darumb Im sein Herold ainen

andern namen geben vnd hat In gehaissen Teuerdankh wie Hernachuolgt." Nicht nur mit dem „Freydal" macht die Publikation somit uns näher bekannt; wir gewinnen erst durch sie auch den richtigen und vollständigen Begriff von dem Umfange und Zusammenhange der durch Maximilian geschaffenen Bild- und Schriftwerke überhaupt, die man bisher nur einzeln aufzufassen und zu würdigen gewohnt war.

Besonders dankenswert ist es deshalb auch, daß man sich entschlossen hat, uns das umfangreiche Turnierbuch mit seinen über dritthalbhundert Bildern nicht etwa nur auszugsweise, sondern vollständig mitzuteilen. Eine Reproduktion in Farbendruck hätte — ganz abgesehen von den exorbitanten Kosten — schon aus dem inneren Grunde keine Berechtigung gehabt, weil ja die Bilder, wie wir gesehen, nur als Vorlagen für den Holzschnitt gedacht sind. Da man an xylographische Reproduktion, etwa im nachgeahmt alten Stil, nicht denken durfte, lag die heliographische Wiedergabe am nächsten, und Meister C. Klic, von dessen Tüchtigkeit in diesem Fache das diesmalige Heft der Zeitschrift den Lesern eine Probe vorführt, hat in der Wiedergabe der Bilderfolge des „Freydal" das Beste geleistet, dessen das Verfahren fähig ist. Die bei der photographischen Übertragung sich ergebenden Modifikationen in der Abstufung der Farbentöne wurden durch S. L'Allemand, A. Greil und A. Fahrnbauer geschickt ausgeglichen, so daß man, ohne das Original vor sich zu haben, dasselbe in sachlicher und stilistischer Hinsicht nach den Heliogravüren erschöpfend beurteilen kann. Den Druck der heliographischen Platten besorgte J. Pisani. Die facsimilirte Wiedergabe des Namensverzeichnisses mit den Korrekturen von der Hand des Kaisers erfolgte auf der Buchdruckerpresse durch die rühmlichst bekannte k. k. Hof- und Universitätsbuchdruckerei von A. Holzhausen. Dieselbe besorgt auch den Druck der Einleitung und des sonstigen Textes, welcher mit den Facsimiles der Holzschnitte, die noch zu Lebzeiten Maximilians fertig geworden waren, illustrirt werden wird.

Wir können diese Anzeige nicht schließen, ohne darauf kurz hinzuweisen, daß unser früher einmal ausgesprochener Wunsch, es möchten doch die im Besitze des österreichischen Kaiserhauses befindlichen Holzstöcke aus Dürers Zeit neu abgedruckt werden, demnächst in Erfüllung gehen wird. Wir sahen bereits einige aus der Holzhausenschen Offizin hervorgegangene Probedrucke von den Stöcken des Triumphzuges, welche die früheren an Klarheit des Druckes weit überbieten und den Beweis liefern, daß die Stöcke noch in durchaus brauchbarem Zustande sind. Wie wir vernehmen, soll eine neue Ausgabe des Triumphzuges zugleich mit dem ersten Bande des vom Grafen Crenneville beabsichtigten „Jahrbuches" der Museen des österreichischen Kaiserhauses publicirt werden, welches der Veröffentlichung zahlreicher anderer, bisher verborgener oder nicht genügend bekannter Schätze der Wiener Hofsammlungen gewidmet ist. Der oberste Leiter der kaiserlichen Museen erwirbt sich dadurch ein neues Anrecht auf den Dank aller ernsten Kunstfreunde.

G. v. Lützow.

Giacomo Zanella, Vita di Andrea Palladio. Con ritratto e 1 tavole in Fotolitografia. Milano, M. Hoepli. 1880. 2 Bl. 111 S. gr. 8.

Fast gleichzeitig mit diesem splendid ausgestatteten Buche, von welchem nach einer Bemerkung auf dem Umschlage nur 100 Exemplare für den Handel bestimmt sind, erhielt ich (durch ein Mißverständnis etwas verspätet) den fünften Band von Dohme's trefflichem Sammelwerke: „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit", dessen Nr. 72 u. 73 u. a. die Biographie und Charakteristik des Andrea Palladio aus der Feder des Herausgebers enthält. Da man jedenfalls annehmen darf, Dohme's Arbeit werde die Resultate der bisherigen Forschung über den Künstler und seine Werke enthalten, scheint es angezeigt, der Besprechung von Zanella's Buch die Form einer Vergleichung mit Dohme's viel kürzerer Arbeit zu geben. So wird am besten deutlich werden, ob und welche neue Aufschlüsse wir dem Ersteren

verdanken. Ich schicke nur die Bemerkung voraus, daß Zanella über ein sehr reiches, von dem Abate Antonio Magrini gesammeltes Material verfügte, das er mehr für das große Publikum als für die Kunstbeflissenen geschrieben zu haben erklärt, daher er keinen gelehrten Apparat beibringt, auch in den meisten Fällen die Quellen nicht angiebt, aus welchen er seine Angaben schöpft. Überhaupt befleißigt er sich der größten Bestimmtheit und Concision und bringt kaum etwas bei, das nicht streng zur Sache gehört.

Als der Sohn eines sonst ganz unbekannten Pietro ward Andrea Palladio am 30. November 1518 zu Vicenza geboren, schreibt Dohme. Dieses Datum, das wir zuerst bei Temanza finden, während man sonst den Künstler zehn Jahre früher geboren werden ließ, wird heute ganz allgemein als ein feststehendes betrachtet. Woher weiß man aber Jahr und Tag so genau? Nach Zanella giebt es darüber keine andere Urkunde als die bekannte Bemerkung auf dem von Licinio im Jahre 1541 verfertigten Porträt des Künstlers. Daß man von seinen Eltern und von seinem Elternhause gar nichts mehr weiß, gesteht auch Zanella; jedenfalls sei Andrea nicht in dem Hause Nr. 935 in der S. Coronastraße geboren, wie die Tradition behauptet; denn neuere Forschungen haben dargethan, daß er im Borgo S. Vito, heute Straße S. Lucia seine Wohnung hatte. Die Vermutung, daß Andrea ein Nachbar des Grafen Angaran gewesen, mag manches für sich haben, ist aber nur eine, vielleicht glückliche Hypothese.

Über die ökonomische Lage des Künstlers erfahren wir bei Dohme nichts; aus den von Zanella mitgeteilten authentischen Notizen geht hervor, daß dieselbe eine sehr bedrängte war. Er mußte nicht bloß wöchentlich sein Honorar fordern, sondern sah sich auch öfters genötigt, um Vorschüsse zu bitten. Im Jahre 1550 muß er vom Grafen Valmarana 12 marchetti (etwa 50 Pfennig) entlehnen, um die Kosten einer Kindtaufe zu bestreiten.

Auch über Palladio's Nachkommen geht Dohme stillschweigend hinweg. Bei Zanella finden wir folgende Notizen: Von Palladio's Söhnen ward Marcantonio Bildhauer, Orazio Jurist, Leonidas Architekt. Die beiden letzten starben um das Jahr 1572. Silla, der vierte Sohn, verwaltete das Haus und erbte seines Vaters Manuskripte; die Tochter Zenobia heiratete 1564 einen Goldschmied, dem sie eine einzige Tochter gebar, die das Geschlecht fortpflanzte. Marcantonio's einziger Sohn starb ohne Nachkommenschaft; ebenso Silla.

So weit das erste Kapitel über Palladio's Haus und Familie. Das zweite: „Giangiorgio Trissino, der Palast von Cricoli und Palladio's Anfänge" enthält nur Bekanntes. Mit allzugroßer Bestimmtheit sagt Zanella, Andrea sei von Trissino Palladio zubenannt worden. Viel nüchterner und richtiger Dohme: „Wenn Berichte des siebzehnten Jahrhunderts erzählen, daß die Familie des alten Pietro, wie dies noch in späterer Zeit bei den unteren Ständen häufig war, keinen Zunamen besessen und deshalb seinen Günstling in Anerkennung seines Strebens Palladio, d. h. etwa Schüler der Pallas Athene, getauft habe, so ist diese an sich anmutige Geschichte ersichtlich erfunden. Keiner der Zeitgenossen kennt sie; auch kehrt der Familienname Palladio in anderen norditalienischen Städten wieder." Auch möchte Zanella Trissino's Einfluß auf Palladio und seine Verdienste um ihn wohl überschätzen, wenn er ihm nachrühmt: „Mehr als für seine Italia liberata und für die Sofonisba müssen wir Trissino ewig dafür dankbar sein, daß er dem Vaterlande den Mann gegeben, welchen der ernste Milizia den Raffael der Architektur genannt hat."

Das dritte Kapitel handelt von der Architektur in Vicenza, dem Palaste Godi, Palladio's Reisen nach Rom und seinen Studien. Übereinstimmend mit Dohme nennt auch Zanella den Palast Godi die erste selbständige Leistung des Palladio. Daß dieser Bau im Jahr 1540, als Palladio erst 22 Jahre zählte, aufgeführt worden sei, ist eine Vermutung, wogegen sich das Eine und das Andere einwenden läßt. Zanella sagt: „Tanto si argomenta dalle forme di quel palazzo mirabile per solidità e certa grandezza accresciuta dalla superba vista delle vicine montagne e della serpeggiante valle dell'Astico; ma privo di quella nobile eleganza, che è nelle altre fabbriche del nostro architetto." Dohme: „In der Verwendung der antiken Tempelfront für die Privatarchitektur tritt uns sogleich ein echt Palladiesker Gedanke entgegen." Von Palladio's fabelhafter Beteiligung am Bau von St. Peter in Rom

schweigt unser Verfasser. Die erste Romreise setzt auch er in das Jahr 1541; dann fügt er unbestimmt bei: „Vi tornò più volte col Trissino e con Marco Thiene." Die più volte werden wohl mit Dohme auf zwei (1541 und 1547) zu reduciren sein. Über den Einfluß, welchen diese Reisen auf Palladio's Entwickelung ausgeübt, stimmen beide Biographen mit einander überein.

Die Verteidigung der Palladio'schen Architektur gegen die moderne Kritik, welcher das vierte Kapitel gewidmet ist, übergehen wir. Sie mag für italienische Leser nötig erschienen sein; wir Anderen haben dagegen uns längst — um Goethe's u. a. zu geschweigen — von Burckhardt sagen lassen, daß in der Raumbehandlung sowohl der Grundfläche als des Aufrisses Palladio noch immer unerreicht dasteht. Auch das folgende Kapitel, das von der Reise des Künstlers nach Rom im Jahre 1544 handelt, bietet zu keinen Bemerkungen Veranlassung. Nur mit seinem Glauben, mit dem er den Mangel an verbürgten Nachrichten ersetzen will, hätte uns der Verfasser verschonen können. Mit der Geschichtswissenschaft hat das Credo nichts zu thun.

Palladio's erstes großes Gebäude, die sogen. Basilika in Vicenza, d. h. die Umbauung des mittelalterlichen Palazzo della Ragione, wird im sechsten Kapitel mit großer Ausführlichkeit und mit liebevoller Sorgfalt behandelt. In den chronologischen Daten finden wir die vollkommenste Übereinstimmung mit Dohme's Angaben, nur ist Zanella natürlich viel reichhaltiger. Daß die Vicentiner Basilika ihre Form dem Vorbilde des in seinen älteren Teilen noch romanischen Pallazzo della Ragione in Padua verdankt, erwähnt er nicht; dagegen macht er auf die Verschiedenheiten aufmerksam, welche zwischen dem Entwurf und der Ausführung stattfinden. Er erklärt sie aus der „necessità di obbedire alla natura del sito e trarre dalla stessa il migliore effetto possibile." Daß er für diesen Bau enthusiasmirt ist, kann man dem Vicentiner Kinde nicht verargen. Nennt ihn ja auch Burckhardt eins der großartigsten Werke des 16. Jahrhunderts, das z. B. in Venedig Sansovino's Biblioteca vollkommen in den Schatten stellen würde.

Im siebenten Kapitel spricht Zanella von Palladio's Privatbauten in Vicenza und im Venetianischen: dem Palast Pisani in Bagnolo, vollendet 1544; dem Palast Angaran bei Bassano, errichtet 1548; dem unvollendet gebliebenen Pal. Porto (1552); dem Pal. Thiene, jetzt Volksbank (1556; nicht Tiene und nicht jetzt Magazin, wie Burckhardt, Cic. II, 215); dem Pal. Montagnana (1565), Valmarana (1566), Barbaran (1570) und anderen Bauten von untergeordneter Bedeutung. In den angegebenen Zahlen stimmt Zanella mit Burckhardt überein; Dohme läßt den Palast Porto erst 1555 entstehen. Palladio's Villen, nämlich die Rotonda und die Villa Barbaro in Maser, kommen im achten Kapitel zur Besprechung. Von ersterer erfahren wir, daß sie der Meister nicht vollendet hat, denn in einem Aktenstücke vom 17. Mai 1591 heißt es, die Rotonda sei unvollendet und reparationsbedürftig. Aus den erhaltenen Aufzeichnungen des Grafen Mario Capra, der in Verbindung mit seinem Bruder Oderico die Rotonda im Jahre 1589 kaufte, ergiebt sich, daß noch 1629 an deren Vollendung gearbeitet wurde. Das neunte Kapitel behandelt das Kloster der Carità (1561) und die Kirchen S. Giorgio Maggiore und del Redentore, die auch Zanella Palladio's vollkommensten Kirchenbau nennt. Im zehnten Kapitel wird von den öffentlichen Bauten, Brücken und Palästen, im elften vom Teatro Olimpico, im zwölften von Palladio's schriftstellerischer Thätigkeit gesprochen. Dann handelt der Verf. noch von den Zeichnungen Palladio's, die Gaetano Pinali im J. 1838 der Stadt Vicenza schenkte, von Palladio's Tode (19. August 1580) und dem ihm errichteten Denkmal, endlich von Palladio's Schülern und Nachfolgern.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir unserem Verfasser Schritt für Schritt nachgehen und seine Ergebnisse mit den schon früher gewonnenen vergleichen. Auch würde die Arbeit kaum eine lohnende sein, denn — um hiermit unser Gesamturteil auszusprechen — bei allem darauf verwendeten Fleiße hat er doch zu dem bisher Bekannten kaum etwas von Bedeutung hinzuzufügen vermocht. Den biographischen Teil anlangend, ist das Buch ein sauber ausgearbeitetes Kompendium, nicht aber eine auf selbständiger Forschung beruhende Arbeit. Auch was die Würdigung von Palladio's Arbeiten betrifft, ist das Buch eine ge-

schickte und ganz brauchbare Kompilation, nicht aber das Ergebnis eigenen Nachdenkens. Wenn der Verfasser sagt, seine Arbeit sei „poco conforme alla qualità de' suoi studii“, so spricht er wohl damit die Absicht aus, nur ein zusammenfassendes Bild des Lebens und der Thätigkeit seines großen Landsmannes zu geben. Dieser Zweck ist unseres Erachtens erreicht, das Bild ist vortrefflich gezeichnet; ein höheres Verdienst aber können wir dem Verfasser nicht zuerkennen. Wir bemerken nur noch, daß er durchgängig kein eigenes Urteil ausspricht, sondern nur die Urteile Anderer mitteilt. Im ganzen können wir nicht umhin, der viel kürzern Arbeit von Dohme den Vorzug zu geben.

Der glänzenden Ausstattung des Buches ist schon oben Erwähnung geschehen; die fünf schönen Tafeln in Lichtdruck gereichen demselben zur besondern Zierde.

Dr. Scartazzini.

Notizen.

* Eduard Meyerheims „Schützenkönig“ in Heliogravüre von C. Klic. Wir sind heute in der Lage, das prächtige Bild Meyerheims, zu welchem wir die Studien kürzlich in einigen Facsimile-Holzschnitten vorgeführt haben, nach einer Originalphotographie in Heliogravüre den Lesern zu präsentiren. In Betreff der Darstellung selbst sei auf Ad. Rosenbergs Aufsatz im ersten Hefte dieses Jahrgangs verwiesen. Wir wollen hier nur der Freude darüber Ausdruck geben, daß es nun auch bei uns gelingen will, direkte Aufnahmen von Ölgemälden ohne störende Retouchen in der Klarheit, wie sie das vorliegende Blatt zeigt, und selbst in den kleinen Dimensionen, welche unser Format vorschreibt, auf befriedigende Weise heliographisch zu reproduciren. Da sowohl das Original als auch das photographische Bild in diesem Falle der Heliogravüre ungewöhnliche Schwierigkeiten in den Weg stellten, darf man hoffen, daß bei günstigeren Vorlagen sich durch das von Klič eingeführte und in steter Vervollkommnung begriffene Verfahren bald noch weit bessere Resultate werden erzielen lassen.

* Mittagsruhe, Ölgemälde von Hermann Baisch. Die vortreffliche Radirung Woernle's, welche dem diesmonatlichen Hefte beiliegt, reproducirt das in Farbe und Komposition gleich gelungene Bild, von dem unser Berichterstatter über die letzte Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause (Kunstchronik, Jahrg. XV, Sp. 555) ausführlich gehandelt hat. Der Stecher ist nicht nur in die Stimmung des Ganzen fein eingegangen, sondern auch der Vortragsweise des Malers in dem Grade gerecht geworden, daß der Betrachter der Radirung einen vollen lebendigen Eindruck des Originals erhält.





DER SCHUTZENKONIG

Lionardo da Vinci im Orient.

Von Jean Paul Richter.

Der Sammelband Lionardischer Handschriften, welchen das British Museum bewahrt, enthält unter anderem einen Bogen, dessen Innenseite für Zeichnungen mit dem Silberstift blaugrau gefärbt ist, von dem Künstler aber nicht hierfür, sondern als Notizblatt gelegentlich benutzt wurde. Ursprünglich waren die Bemerkungen mit Rötel geschrieben. Später undeutlich geworden, sind sie mit grober Feder, aber offenbar eigenhändig überschrieben worden. Die genaue Lesung der Schrift erfordert jetzt einen ziemlichen Aufwand von Zeit. Der Text war auf anderen, nicht erhaltenen Blättern fortgesetzt. Aus dem so fragmentarisch erhaltenen Text geht indes klar hervor, daß ein großartiges Naturereignis — es ist schwer zu sagen, wann und wo — den Künstler aufs tiefste bewegt hatte, und er bemüht sich nun, dem in Worten einen entsprechenden Ausdruck zu geben. Er fängt mit einem Vergleich an:

no fa si grā mvglia il tēpesstoso mare quādo il settātrionale aquilone lo riperchuote cholle scivmose onde frassilla echariddi nesstronboli o mōgibello quando le zolfure fiam̄e essendo richiuse per forza ronpēdo e aprēdo il gra mote fuminādo per laria pietrē e terra īsieme cholluscita evomitata fiamma.

So ein gewaltiges Gebrüll macht weder das stürmische Meer, wenn es der Nordwind mit schäumenden Wogen zwischen Scylla und Charybdis zurückwirft, noch Stromboli oder Ätna, wenn die gewaltsam eingeschlossenen Schwefelflammen den großen Berg öffnen und durchbrechen, dabei Steine und Erde durch die Luft schleudernd, untermischt mit emporflammendem ausbrechendem Feuer.

Lionardo beschreibt weiterhin, wie er von leidenschaftlicher Wißbegierde getrieben (tirato dalla mia bramosa voglia) über Klippen kletternd an den Eingang einer großen Höhle gelangte, staunend einige Zeit davor stehen blieb, dann aber sich bückend und teilweise kriechend weiter und weiter vordrang.

Man fragt unwillkürlich unter dem Eindruck jener vergleichenden Redeweise: Hat Lionardo den Ätna und Stromboli selbst gesehen, oder schrieb er unter dem Eindruck einer schriftlichen oder mündlichen Beschreibung? Der Wortlaut scheint nicht für die letztere Annahme zu sprechen. In Kardinal Bembo's Beschreibungen Siciliens wird eines derartigen Ausbruches des Vulkanes, dessen Benennung Mongibello auf den arabisirenden Dialekt der Sicilianer bekanntlich zurückgeführt wird (Dschebel = Berg) nicht

gedacht. Die Aufzeichnungen sicilianischer Annalisten, welche zu Lionardo's Lebenszeit schrieben, erwähnen überhaupt keine Eruption; aber das kann doch noch nicht als Beweis dafür dienen, daß eine solche zu Lionardo's Zeit überhaupt nicht stattgehabt habe.[1]

Auch anderweitig finden wir in Lionardo's Handschriften den Ätna erwähnt. Es ist bekannt, daß er ein besonderes Interesse an der zu seiner Zeit vorhandenen Litteratur der Geographie nahm[2]; aber den uns noch erhaltenen Auszügen, welche er sich aus geographischen Werken, z. B. über Flüsse Ostasiens, gemacht hat, merkt man es doch sofort an, daß sie fremden Beobachtungen entlehnt sind.

Ein Blatt der Lionardo-Handschriften in der königlichen Bibliothek in Windsor enthält handschriftlich und in Zeichnung den Entwurf eines großartigen Palastes von quadratischem Grundriß, dessen mächtiger Unterbau Portiken mit fließendem Wasser in Becken von Porphyr und Serpentin schmücken sollen. Ein See und ein Hain umschließen den Palast. Die Details dieser merkwürdigen Beschreibung gemahnen unwillkürlich an den Orient. Auf demselben Blatte, und offenbar gleichzeitig niedergeschrieben, finden sich eingehende Schilderungen der Insel Cypern. Das frische Grün, welches die Insel bedeckt, erfüllt — so sagt Lionardo — auch die Atmosphäre des umliegenden Meeres mit so wonnigem Dufte, daß dieses einstige Königreich der Göttin Venus auf die Seefahrer geradezu einen verführerischen Reiz ausübe. Aber im Gegensatz zu den sanften Winden, welche in den südlichen Regionen der Insel wehen, herrschen an der Nordküste um so gefährlichere Stürme.

O quate nauj quiui g(i,a son somerse O quanti navili roti negli scogli quiui si potrebe vedere invmerabili navili che roto e mezo coperto dall arena chissimost(r)a da popa e chi da prua chi da charena e chi da costa e para assimilitudine dun giudizi che voglia risucitare nvavili morti tant e lla soma diquelli che chopre tutto il lito settantironale . . . . .

Ach wie viele Schiffe sind hier schon zu Grunde gegangen! Ach wie viele Fahrzeuge sind da in den Klippen zerschellt worden! Unzählige Schiffe könnte man da sehen, welche als Wrack und vom Sand halb vergraben daliegen, das eine mit dem Hinterteil, das andere mit dem Vorderteil, dies mit dem Kiel und jenes mit den Rippen hervorragend, als wäre es der jüngste Tag, an dem tote Schiffe auferstehen sollten. In so großer Zahl bedecken sie die ganze Nordküste 2c. . .

Hier glaubt man doch einen Augenzeugen reden zu hören! Bis zum Jahre 1571 war die Insel Cypern unter der Botmäßigkeit der Venetianer, doch waren die Küsten der Insel in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts Zeugen erbitterter Seekämpfe, wovon weiterhin noch die Rede sein wird. An der Nordküste mag damals manche

1) Vergl. Francesco Ferrara, Descrizione dell' Etna con la storia delle eruzioni. Palermo 1818. Hier wird (S. 68) aus der Cronaca del Monastero Benedettino di Licodia angeführt, daß im Jahre 1447 am 21. Sept. ein feuriger Ausbruch mit Lavaausfluß stattfand. Die nächste Nachricht ist von 1536, in welchem Jahre Filoteo den Krater erstieg und den Vulkan vollständig unthätig fand. Daß aber während der neunzig Jahre, in welchen die sicilianischen Schriftsteller des Vulkanes zu gedenken nicht Anlaß nahmen, derselbe auch geschwiegen habe, ist mehr als unwahrscheinlich. Man wird sich schwer entschließen können anzunehmen, daß zur Zeit der gräßlichen Erdbeben im griechischen Archipel, in Kleinasien und Konstantinopel zwischen 1481 und 1510, während welcher Zeit auch aus verschiedenen Orten Italiens Ähnliches berichtet wird, der Ätna sich durchaus ruhig verhalten habe. Vergl. Alexis Perey, Mémoire sur les tremblements de terres ressentis dans la péninsule turco-hellénique et en Syrie. Tome XXIII der Mémoires couronnés et mémoires des savants étrangers. Académie Royale de Belgique; und Mémoire des tremblements de terre de la péninsule italique, von demselben, Tome XXII ebenda.

2) Man vergleiche die verdienstvolle Publikation des Marchese Girolamo d'Adda, Lionardo da Vinci e la sua libreria, Note di un Bibliofilo. Milano 1873. Seite 25 und 26.

Flotte schwere Verluste erlitten haben, und so dürfte das geschilderte Schauspiel wohl kaum für ein bloßes Phantasiegemälde gelten.

Besondere Beachtung verdient noch die Bemerkung, mit welcher die Erwähnung der Insel eingeleitet wird:

Dalle meridionali liti di cilitia si uede per australe la bell isola di Cipri.	Von der südlichen Küste Ciliciens sieht man in südlicher Richtung die schöne Insel Cypern.

— eine Beobachtung, welche keineswegs in Widerspruch mit der Wirklichkeit steht.[1] Wir scheiden für einen Augenblick von diesen Gegenden, auf die wir weiterhin werden wieder zurückgeführt werden.

Eine der Handschriften im Institut de France in Paris enthält den Grundriß und Aufriß eines großartigen Brückenbaues mit genauen Angaben der Maße. Die Zeichnung ist offenbar keine Aufnahme nach der Natur, sondern ein Projekt. Darunter ist die Bemerkung gesetzt: ponte da pera a gostantinopoli (Brücke von Pera nach Konstantinopel). Die Kühnheit der Konstruktion scheint der Möglichkeit des Gelingens eines solchen Projektes erhebliche Schwierigkeiten entgegen zu stellen[2].

Wenn aus den erwähnten Aufzeichnungen des Künstlers auf eine gewisse Vertrautheit mit topographischen Verhältnissen des Orients geschlossen werden darf, so können dieselben doch noch nicht hinreichen für einen evidenten Beweis seiner persönlichen Anwesenheit in jenen Ländern, wie er in der Biographie anderer Künstler der Renaissance, z. B. bei Gentile Bellini, bei Michelozzo und anderen längst geführt worden ist.

Von dem Interesse, welches Lionardo da Vinci an den Gebräuchen der mohammedanischen Religion nahm, finden wir ein drastisches Beispiel in einer Fabel, in welcher er über das Gesetz der Enthaltung vom Weine in ironisch-sarkastischer Weise sich ausläßt. Er giebt folgende originelle Erklärung der Entstehung dieses Gesetzes: „Als der Wein, der göttliche Saft der Traube, dem Mohammed bei Tische aufgetragen wurde, er schien ihm so viel Ehre doch des Guten zu viel. Sich besinnend, kam ihm plötzlich ein Einfall. Er sprach zu sich selbst: Aber warum freue ich mich? Steht mir nicht mein Tod unmittelbar bevor? Soll ich doch die goldene Wohnung des Pokales verlassen um in die dunkeln unreinen Höhlen des menschlichen Körpers hinabzusteigen, um da meinen feinen Geschmack, all mein Aroma zu verlieren; ja noch mehr . . . . Da schrie der Wein im Pokal zum Himmel um Rache für eine solche Schande und flehte, es möchte doch jetzt einem so großen Mißbrauch Einhalt geboten werden; weil ja in jenem Land die schönsten und besten Trauben der ganzen Welt wüchsen, möchten sie hinfort nicht mehr in Wein verwandelt werden dürfen. Da gab Jupiter Befehl, daß, sobald Mohammed den Wein getrunken hatte, er ihm in den Kopf stieg, ihn konfus machte und um seinen ganzen Verstand brachte, denn die größten Thorheiten kamen nunmehr aus seinem Hirn hervor. So machte er auch, wieder zu sich selbst gekommen,

1) Ich bin in der Lage, die Beobachtung in der umgekehrten Richtung aus eigener Erfahrung bestätigen zu können. Der cilicische Taurus ist von der Nordküste Cyperns deutlich sichtbar. Sogar von den Abhängen des Libanon bei Beyrut, wenn auch nicht in der Küstenebene, kann die Insel Cypern deutlich wahrgenommen werden.

2) Marquis Melchior de Vogüé, früher Botschafter in Konstantinopel, Verfasser des berühmten Architekturwerkes: La Syrie Centrale, welchem ich den Entwurf im Institut de France mitteilte, sprach starke Bedenken gegen die Ausführbarkeit desselben aus.

bei kaltem Verstande das Gesetz, kein Asiat solle Wein trinken. Auf diese Weise war der Weinstock mit seinen Trauben wieder in Besitz seiner Freiheit gelangt."

Lionardo hat sich nicht nur in gelegentlichen Scherzen mit orientalischen Verhältnissen befaßt. Folgendes, als Entwurf niedergeschriebenes Inhaltsverzeichnis einer zusammenhängenden Schrift giebt beredtes Zeugnis davon, daß auch ernste Probleme von eminent praktischer Bedeutung ihn dauernd gefesselt haben.

Divisione del libro.	Einteilung des Buches.[1]
La subita inōdatione insin al fine suo.	Die plötzliche Überschwemmung bis an ihr Ende.
la ruina della citta.	Die Zerstörung der Stadt.
la morte del popolo e disperatione.	Die Verheerung in der Bevölkerung und deren Verzweiflung.
descritione della cavsa dital ruina del mōte.	Beschreibung der Ursache des Bergsturzes.
il danno chella fece.	Das dadurch angerichtete Unheil.
ruina di neve.	Schaden durch Schnee.
alagamēto delle parte basse di erminia occidentale.	Überschwemmung der tiefliegenden Gebiete von Westarmenien.
li scolamenti della quale erano per la tagliata di mōte tavro.	Die Abflüsse derselben, entstanden durch den Durchschnitt des Berges Taurus.
come il novo profeta mostra questa ruina (essere) ol suo proposito.	Wie der neue Prophet zeigt, daß dieses Verderben so hat kommen müssen.
descritione del mōte tavro edel fiume eofrates.	Beschreibung des Gebirges Taurus und des Flusses Euphrat.

Den Kommentar zu diesen, auf den ersten Blick befremdenden Sentenzen geben die Entwürfe von Briefen, welche zum Glück auf demselben Folioblatt des weltbekannten Codex Atlanticus in enger, kleiner und nicht leicht zu entziffernder Schrift uns erhalten sind. Der erste derselben führt die Überschrift:

Al Diodario di sorio, locotenete del sacro Soltano di babilonia, d. h. An den Devatdar von Syrien, Stellvertreter (Großvezir) Seiner Heiligkeit des Sultans von Kairo. Die Deutung des Wortes Diodario hat ihre Schwierigkeiten. Der Wortschatz der romanischen, der griechischen und der lateinischen Sprache kennt weder dieses noch ein ähnlichlautendes Wort. Im Türkischen ist Defderdar heutigen Tages noch die Bezeichnung für einen höheren Staatsbeamten (Defder = Heft, Buch; dar = haltend, führend). Das entsprechende arabische Wort ist Devatdar. Als im Jahre 1512 der venetianische Gesandte Domenico Trevisan in Kairo von dem Sultan Canson Ghury in einer Audienz empfangen wurde, saßen zu der Linken des letzteren der Devatdar und der Emir Kebir, die beiden höchsten arabischen Staatsbeamten. Das Ereignis ist in einem großen Gemälde des Louvre verewigt, welches früher dem Carpaccio zugeschrieben wurde (Katalog Tauzia, No. 60). Wenn sich meine Hypothese als haltbar erweist, daß der Diodario Lionardo's mit dem Devatdar der Araber identisch ist[2], so hätten wir in der Porträtfigur des Louvrebildes wohl einen Nachfolger des in den folgenden Briefen Angeredeten zu erkennen. Daß Babilonia weder Bagdad, noch irgend eine andere asiatische Stadt, sondern allein Kairo sein könne, kann keinem Zweifel unterliegen[3].

1) Die folgenden Kapitel sind nur eine auszugsweise Zusammenstellung.

2) Herr C. Defrémerie, Professor der arabischen Litteratur und Mitglied des Institut de France hat die Güte gehabt mir folgendes mitzuteilen: „Votre conjecture est parfaitement fondée: diodario est l'équivalent de dévador ou plus exactement dévâtdâr, titre d'une importante dignité en Égypte, sous les Mamlouks."

3) Man vergleiche Breydenbach, Itinerarium Hierosol. pag. 218; „Endlich gelangten wir nach Babylon. Aber das ist nicht jenes Babylon, welches jenseits des Flusses Chober gelegen war, sondern man nennt es das ägyptische Babylon. Es liegt unmittelbar an Kairo und beide bilden nicht zwei, sondern eine

Mit Übergehung des ersten Briefentwurfes an den Großvezier lasse ich den Anfang des zweiten folgen, weil derselbe den entscheidenden Beweis von der persönlichen Anwesenheit Lionardo da Vinci's in Kleinasien enthält.

Ritrovandomi io in queste parte derminia a dare con amore e sollecitudine opera acquello vfitio pel quale tu mi madassti e nel dare principio in quelle parte che a me pareano esser piv al proposito nostro entrai nel (la) citta di chalindra vicina ai nostri confini guesta cita e posta nelle ispiegge di quella parte del mōte tavro che e diuisa dall eufrates e riguarda i corni del grā mōte tavro per ponēte ecc.

Ich befinde mich hier in Armenien, um mit Hingabe und Sorgfalt meinem Beruf nachzukommen und die Arbeit auszuführen, für welche Du mich ausgesandt hast. Um damit in denjenigen Gegenden den Anfang zu machen, welche mir für unser Vorhaben die geeignetsten scheinen, begab ich mich in die Stadt Chalindra, welche in der Nähe unserer Gebiete gelegen ist. Diese Stadt liegt am Strande an jenem Teile des Taurusgebirges, welcher vom Euphrat geteilt wird.

Was die Stadt Chalindra betrifft, so möchten manche Geographen wohl geneigt sein, sie nach Utopien zu verlegen. Auf älteren wie neueren Karten von Armenien findet sie sich jedenfalls nicht verzeichnet, und von Armenien kann doch hier nur die Rede sein. Das Erminia Lionardo's lautet im Arabischen Irminiah. Armenien war damals noch mehr als jetzt ein rein geographischer und keineswegs ein politischer Begriff. Die Herrschaft der Byzantiner hatte sich dort allmählich aufgelöst. Im fünfzehnten Jahrhundert behaupteten die Perser die östlichen, die Araber die südlichen Teile. Arabische Schriftsteller, wie Abulfeda, rechnen auch Cilicien und einen Teil von Kappadocien zu Armenien. Großarmenien ist das spätere Turkomanien, Kleinarmenien heißt das Land zwischen Kappadocien und dem Euphrat. Erst seit 1522 und besonders seit 1574 (durch Selim I.) kam das Land unter die Botmäßigkeit der osmanischen Türken. Um die nun am Fuße des Taurus gelegene Küstenstadt Chalindra identificiren zu können, wird man wohl oder übel eine kleine Lautveränderung in den Kauf nehmen müssen. Bei einem Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts, wie Lionardo, welcher Zeit seines Lebens seinen toskanischen Dialekt nicht verleugnet und so z. B. konstant indirieto für indietro schreibt, hat es nichts Befremdliches, da Chalindra geschrieben zu finden, wo die Geographen Kelandria oder Celendria türkisch jetzt Galnar) lesen. Eine Stadt dieses Namens liegt in der That an der cilicischen Küste, „in der Nähe unserer Grenzen", d. h. der sarazenischen Provinz Syrien. Lionardo redet so offenbar im Sinne seines damaligen Herrn. Der Hafen von Kilandria ist heute noch in Benutzung, und es wird hier jetzt besonders Holzhandel getrieben.

Der Vorwurf eines faktischen Irrtums trifft dagegen Lionardo bezüglich dessen, was er im obigen Briefe über den Euphrat aussagt. So nahe liegt denn doch der cilicische Taurus dem Oberlaufe des Flusses nicht, wie er nach eigenen Annahmen oder nach Hörensagen in dem Briefe aus Kilandria behauptete. Der Begriff des Taurusgebirges war übrigens damals ein sehr elastischer. Antitaurus benannte man auch das Hochland des Ararat bis zu den Ausläufern am Schwarzen Meere. Lionardo hat offenbar seinen Irrtum später eingesehen, wie ein Blick auf seine Karte von Armenien mit dem Flußlaufe des Euphrat und Tigris zeigt.

---

einzige Stadt; der eine Stadtteil heißt eben Kairo, der andere Babylon, wonach sie beide zusammen Kairo-Babilonia genannt werden. Ursprünglich soll die Stadt Memphis geheißen haben, dann Babylon, jetzt heißt sie Kairo." — Ich bin Herrn L. Lalanne vom Institut de France zu besonderem Danke dafür verpflichtet, daß er mich auf diese Thatsache von Bedeutung aufmerksam gemacht hat.

Dem ihm angeborenen Hange folgend, den Dingen immer bis auf den letzten Grund nachzugehen, hatte der Florentiner seinen ägyptischen Herrn lange auf die Einsendung seines Berichtes warten lassen, bis diesem die Geduld riß und er mit ausgesandten Boten den Meister nach dem Stande seiner Arbeit fragen ließ:

„Ich verdiene es nicht, o Devatdar, — so antwortet Lionardo — der Trägheit angeklagt zu werden, wie Deine Vorwürfe mit Unrecht anzudeuten scheinen. Die unbegrenzte Zuneigung, welcher ich das Amt verdanke, mit welchem Du mich betraut hast, ist nicht geringer als meine Liebe zu Dir, in welcher ich mich gedrungen fühlte, die Ursache des so gewaltigen, staunenswerten Ereignisses mit größter Sorgfalt aufzusuchen und mit Fleiß auszuforschen. Aber die Ausführung einer solchen Arbeit verlangt Zeit; zumal da es darauf ankommt, die Ursache nachzuweisen, welche eine so große Wirkung hervorgebracht hat, bedarf es einer wohlgeordneten Beschreibung der Beschaffenheit des Terrains, und darin wirst Du, glaube ich, mit Befriedigung Deinen Auftrag erfüllt sehen."

Der ausführliche, von Zeichnungen begleitete Bericht an den Devatdar, welcher uns glücklicherweise mit den Briefen erhalten ist, läßt darüber keinen Zweifel aufkommen, daß das Material für denselben von Lionardo auf ausgedehnten Reisen in Kleinasien gesammelt wurde.

„Ich werde hier davon absehen, eine Beschreibung der Beschaffenheit von ganz Kleinasien zu geben und werde nicht ausführen, welche Meere und welche Länder seine Gestalt und seinen Umfang bestimmen. Denn ich weiß, daß Du durch gründliche und umfassende Studien davon schon Kenntnis erlangt hast."

In der detaillirten Beschreibung des Taurusgebirges erörtert Lionardo unter anderem auch die Frage seines Zusammenhanges mit dem Kaukasus.

ma ave(do) voluto ben chiarirmi o voluto parlare conalquenti di quelli che abitano sopra del mar chasspio iquali mosstrano che quel sia il vero mōte caucasso che v (i) e che i mo(n) ti loro abbino il medesimo nome e questi son di magore altura e pero cōfermano che cavcasso illingna isciticha vol dire somma altezza ecc.

Aber um mir ganz klar darüber zu werden, wünschte ich auch mit Leuten zu sprechen, welche oberhalb des Kaspischen Meeres wohnen. Diese nun geben an, daß dort das wahre Kaukasusgebirge liege, daß ihre Gebirge eben diesen Namen führen und eine größere Höhe haben; außerdem bestätigen sie daß Kaukasus in skythischer Sprache „höchster Berg" bedeutet &c.

Es ist hier nicht der Ort, den eingehenden Beschreibungen des Kaukasus und des Taurusgebirges nachzugehen. Es kommt mir hier einzig darauf an, festzustellen, daß Lionardo thatsächlich im Orient sich aufgehalten hat. An der Echtheit der citirten Handschriften kann unmöglich gezweifelt werden. Man könnte indes die Hypothese aufstellen, Lionardo habe möglicherweise nur ihn interessirende Schriftstücke irgend eines Freundes kopirt. Es wäre das ein allein dastehender Fall. Aber eine solche Hypothese ist ganz unhaltbar angesichts der Thatsache, daß die Briefkonzepte wiederholt überarbeitet, partienweis durchgestrichen und wieder mit Zusätzen versehen, stellenweis zwei-, dreifach korrigirt sind. Die zwischen den Text gestellten Federzeichnungen enthalten ein nicht zu unterschätzendes, die Echtheit der Schriftstücke verbürgendes Moment. Das Papier ist von gröberer Qualität als das in Italien von dem Meister benutzte.[1]) Dies alles

1) Text und Zeichnungen beabsichtige ich in genauer photolithographischer Wiedergabe in „The literary works of Lionardo da Vinci" zu publiciren. Ich darf nicht verschweigen, daß, wie ich nachträglich bemerkt habe, die Verfasser des „Saggio" von der Überschrift des ersten Briefes an den De-

erwogen, scheint mir kein Zweifel an der Thatsache möglich, daß Lionardo wirklich längere Zeit in Kleinasien im Dienste der Sultane von Ägypten sich aufhielt. Aus der Art und Weise, wie der Devatdar angeredet wird, besonders in einem Briefe, welcher dringende Bitten ausspricht, geht, scheint mir, deutlich hervor, daß die gegenseitigen Beziehungen eine persönliche Bekanntschaft zur Voraussetzung hatten. Es ist mir längere Zeit befremdlich gewesen, warum Lionardo, besonders in der Handschrift, im Besitz des Earl of Leicester in Holtham Hall, so häufig Veranlassung nimmt, vom Nil zu reden, wie er dazu kam, eine Karte der Landenge von Suez zu entwerfen, und worauf seine Bekanntschaft mit der Anatomie der Affen beruht, von der Handschriften in Windsor Castle handeln. War Lionardo im Dienst der ägyptischen Sultane im Orient beschäftigt, so ist es doch wohl das Wahrscheinlichste, daß er von Ägypten aus dorthin sich begeben und dort auch vorübergehend vorher geweilt habe.

Im Jahre 1468 hatte Sultan Aseraf Kaitbai in Kairo den Mameluckenthron bestiegen und behauptete denselben 29 Jahre hindurch. Die Dynastie der Mamelucken ist cirkassischer Abstammung. Große Bestandteile des ägyptischen Heeres rekrutirten sich auch noch im fünfzehnten Jahrhundert in Cirkassien.

In den achtziger Jahren stiftete der einheimische Fürst Alaeddoulet mit ottomanischer Unterstützung einen Aufruhr in den ägyptischen Provinzen Kleinasiens an. Die Folge davon war ein See- und Landkrieg zwischen beiden Großmächten in den Gebieten Ciliciens. Andererseits führte eben hier ein Jahrzehnt früher die vereinigte venetianische, neapolitanische und slavonische Flotte den sogenannten Karamenischen Krieg, welchen Cariolano Cippico von Trau beschrieben hat.

Man sieht, es war damals eine politisch bewegte Zeit für jene Grenzgebiete von Syrien und Kleinasien, und man wird leicht begreifen, daß die Sultansräte auf der Citadelle von Kairo nach allen Richtungen hin ein besonderes Interesse an der Wohlfahrt der Grenzprovinzen zu nehmen wohl Ursache hatten.

Wir haben hier noch die Frage zu berühren, in welchen Jahren Lionardo da Vinci im Dienste des ägyptischen Sultans gestanden habe. Man wird für die Dauer desselben doch mindestens einen Zeitraum von zwei Jahren annehmen müssen. Nach Dokumenten im Florentiner Staatsarchiv arbeitete Lionardo im Jahre 1477 im Atelier seines Lehrers Verrocchio.

Nach Mailand dürfte Lionardo schwerlich vor dem Jahre 1485 von Lodovico il Moro berufen worden sein [1]. Er war damals schon dreiunddreißigjährig und sollte vorher, in einem Zeitraum, welcher der ganzen Lebenszeit Raffaels beinahe gleichkommt, mit all seinem leidenschaftlichen Charakter (bramosa voglia — wie er von sich selbst sagt) nicht mehr unternommen haben als die fünf oder sechs beiläufig gemalten oder angefangenen Bilder, von denen Vasari zu erzählen weiß? In seinem Schreiben an

---

vatdar schon Kenntnis hatten. Wenn sie trotzdem von der Entzifferung des Schriftstückes Abstand nahmen, so hatte das, wie mir von kompetenter Seite eingestanden wurde, seinen Grund darin, daß man in der Angabe „Soltano di Babilonia“ einfach eine Absurdität sah.

1) Man sehe den Beweis hierfür nach in Lermolieff, Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Leipzig 1880. S. 107 und 108. Gewiß hat die Vermutung sehr viel für sich, welche der Verfasser dieses Werkes brieflich mir mitteilt, Lionardo möge darum in der Reife seiner Jahre Florenz zu verlassen, ein Verlangen gehegt haben, weil die ganze Richtung der Platoniker, eines Marsilio Ficino, Poliziano, L. Pulei, Pico della Mirandola und anderer, welche den gelehrten Hof des Lorenzo Magnifico bildeten, ihm nicht zusagen konnte.

den Moro rühmt er sich, Dinge zu vermögen, in denen eine praktische Ausbildung zu erlangen in den Mauern von Florenz doch offenbar nicht möglich war. Er habe, so behauptet er dort, Geheimnisse für Belagerungen, für Seekriege, Brückenbauten und anderes mehr, und seiner Befähigungen als Künstler gedenkt er dann nur beiläufig und nachträglich. Es ist bekannt, daß die Orientalen in der Konstruktion von Maschinen, besonders für Kriegszwecke, den Abendländern es zuvorthaten, und es möge hier beiläufig darauf hingewiesen werden, daß schon Venturi aus den hierauf bezüglichen Zeichnungen Lionardo da Vinci's schloß, auf diesem Gebiete sei der Florentiner seiner Zeit weit voraus gewesen, während Amoretti bei Besprechung ebensolcher Erfindungen Lionardo's mit Vorsicht bemerkt: „Es müßte denn sein, daß er von gewissen Reisenden Berichte erhalten hatte, welche erzählten, derartige Kriegsmaschinen in Indien gesehen zu haben, aber damit keinen Glauben fanden.[1])

Aber, so wird man fragen, wie ist es möglich, daß ein so denkwürdiges Ereignis im Leben des Künstlers, wie seine Thätigkeit als ägyptischer Ingenieur in Kleinasien, von keinem Zeitgenossen erwähnt worden ist? Nun, sein Engagement durch Cesare Borgia im Jahre 1502, an dessen Thatsächlichkeit jetzt niemand zweifelt, ist durch ein einziges Dokument beglaubigt, und von diesem Dokument hatte vor de Pagave's Entdeckung auch niemand eine Ahnung; ja was bis jetzt aus Lionardo's eigenen Reisenotizen im Dienst des Borgia allgemein bekannt geworden ist[2], läßt noch nicht einmal erkennen, daß er wirklich mit einer bedeutenden Mission betraut war.

Über Dürers erste italienische Reise klärt uns bekanntlich nur eine vage beiläufige Notiz auf. Von Gentile Bellini's Anwesenheit in Konstantinopel wissen wir außer durch den geschichtlichen Bericht durch das von ihm gemalte Porträt bei Sir Henry Layard in Venedig. Für Lionardo's Orientreise bürgen nicht nur seine eigenen Aufzeichnungen, in denen er mit einer Bestimmtheit, die nichts zu wünschen übrig läßt, von seinem Dortsein redet, sondern auch seine Zeichnungen.

Wir besitzen, was bereits erwähnt wurde, seine Federzeichnungen des Taurusgebirges mit eigenhändigen Beischriften der mit italienischen Buchstaben geschriebenen arabischen Namen der Bergspitzen. Ferner kommen hier in Betracht die Rötelzeichnungen von drei orientalischen Köpfen, vielleicht Armeniern, in der königlichen Bibliothek in Turin, und das große Blatt mit der Federzeichnung eines stehenden Drommedars in der Sammlung von Windsor Castle.[3]) Endlich sei hier noch auf den landschaftlichen Hintergrund des unter dem Namen „Sainte Anne" bekannten Bildes im Salon carré des Louvre hingewiesen: vulkanische Felsenbildungen, an denen die See brandet. Solche Scenerien sieht man an keiner der Küsten Italiens. Einzelnes erinnert an den Strand bei Catania.[4])

---

1) Morelli, Dissertazione intorno ad alcuni Viaggiatori eruditi. Venezia 1803. S. 22. — Herr François Lenormant, Professor der Archäologie an der Bibliothèque Nationale in Paris, fand (nach gütiger mündlicher Mitteilung) schon früher, daß gewisse Maschinenzeichnungen Lionardo's im Codex Atlanticus mit altägyptischen eine auffallende Ähnlichkeit besitzen.

2) Durch Amoretti, Memorie storiche di Lionardo da Vinci.

3) Ein liegendes Drommedar kommt in der Federzeichnung in den Uffizien vor, welche eine Studie zum Hintergrunde des Bildes, die Anbetung der Könige (ebenda), bildet. Es möge dies nur darum beiläufige Erwähnung hier finden, weil dabei offenbar eine ganz andere Kenntnis der Natur des Tieres sich zu erkennen giebt als in den späteren Raffaelischen Darstellungen.

4) Täuscht mich die Erinnerung nicht ganz, so entspricht der Charakter der Landschaft den vulkanischen Felsengestaden Ostciliciens.

Bei wie viel Angelegenheiten persönlicher Natur, mit welchen die Kunstgeschichte zu thun hat, ist der Beweis der Thatsächlichkeit nur an ein einziges Dokument geknüpft! Lionardo spricht häufig und eingehend vom Orient, während er Rom, Venedig und Parma, wo er doch auch weilte, nur ganz vorübergehend erwähnt. Daß Vasari davon nichts erfuhr, ist gewiß auffallend; doch über Lionardo war er überhaupt sehr ungenügend informirt, und dieser mag wohl wenig Anlaß gehabt haben, in späteren Jahren über seine kleinasiatische Mission in Malerkreisen zu sprechen. Das lag auch nicht in seiner Natur. Er wird aus dem ägyptischen Dienst geschieden sein, wie aus dem des Moro und des Borgia, mit wenig Dank und mit um so mehr Enttäuschung. Ja es ist nicht unmöglich, daß er allen Grund gehabt hat, nach seiner Rückkehr völliges Schweigen darüber zu beobachten. Auf diese Annahme führen mich folgende Erwägungen. Aus einer oben mitgeteilten Stelle in dem Programm seines Berichtes an den Devatdar darf man wohl schließen, daß er mit dem Inhalt des Koran, wenn nicht vertraut, so doch bekannt war. Von dem Mameluckenreich redet er als „unser Gebiet", „unsere Grenzen". Die nachgewiesenen intimen Beziehungen zu seinen Vorgesetzten und das persönliche Vertrauen, welches doch die Voraussetzung einer so wichtigen Mission bilden mußte, sind nicht gut denkbar ohne die Annahme einer Accomodirung an orientalische Sitten und Gebräuche. Der Fanatismus einer hierarchischen Despotie, wie die mohammedanisch ägyptische es war, konnte zu Konzessionen hier sich nicht herbeilassen. Daß Lionardo, zu solchen vielleicht gezwungen, als Christ keine religiösen Bedenken haben konnte, wird man bei seiner freigeistigen Richtung nur natürlich finden. Über diese klagt schon Vasari, doch hat es bisher an jedem Anhalt dafür gefehlt, daß Lionardo hierin weiter gegangen wäre als die humanistisch gebildete Welt seines Landes und seiner Zeit. Der levantinische Orient war damals voll von Renegaten, besonders Italienern. Selbst ein berühmter Gelehrter von Bologna bekannte sich zur mohammedanischen Religion.[1] Man wird sich natürlich nicht gern mit dem Gedanken vertraut machen, auch Lionardo sei Renegat geworden, wenn auch nur im Interesse seiner wissenschaftlichen Zwecke für die Dauer seines Aufenthaltes im Orient. Einen bestimmten Anhalt hierfür scheint mir vor der Hand nur eine Stelle in dem wiederholt erwähnten Programm des Berichtes an den Devatdar zu geben. Predica e persuasione di fede: „Predigt (oder Lehre) und Glaubensüberzeugung." So lautet die Überschrift des ersten Kapitels oder der Einleitung. Damit kann doch unmöglich gemeint sein, Lionardo habe zum Großvezir von der christlichen Religion reden wollen. Dahingegen paßt der Titel wohl zu dem Zusammenhang des Ganzen und entspricht treffend der Situation, wenn wir annehmen, Lionardo habe für gut befunden, die Schrift mit der Versicherung einzuleiten, daß der Islam ihn zu seinen Bekennern zähle. War dem so, dann wird es am allerwenigsten befremden können, warum Lionardo da Vinci, nach Italien zurückgekehrt, seine orientalischen Erlebnisse, welche uns jetzt plötzlich aus Briefkonzepten und aus anderen beiläufigen Aufzeichnungen seiner gleichsam in Geheimschrift abgefaßten Handschriften enthüllt werden, wie ein Geheimnis bewahrte.

1) Den Hinweis auf die einschlägigen Quellen verdanke ich französischen und italienischen Autoritäten der Geschichtsforschung, wie E. Renan, L. Lalanne u. a.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

Mit Illustrationen.

II.



Neben dem viel bestrittenen Erfolge Munkacsy's und Brozíks war der Karl Gussows ein unangefochtener und unanfechtbarer. Wenn wir heute, zwei Monate nach Schluß der Ausstellung, noch einmal die Reihe der Bilder und Statuen vor unseren geistigen Augen Revue passiren lassen, heben sich aus den mehr oder minder nebelhaften Gebilden in voller ungeminderter Schärfe eigentlich nur die Werke Karl Gussows und die Genrebilder Fritz Werners und Chr. Ludwig Bokelmanns hervor: kein Kompliment für die zeitgenössische Kunst, vom Gesichtspunkte des Historikers aus betrachtet, aber doch immerhin ein Gewinn, der nicht zu unterschätzen ist. Drei, vier Werke, die aller Voraussicht nach ihre Zeit überdauern werden, die nicht bloß die Züge von originell gestalteten Künstlerphysiognomien verraten, sondern die auch in gewisser Hinsicht den Geist der Zeit repräsentiren. Daß dieser Geist sich von den Wegen der idealen Kunst abwendet, ist eine bedauerliche Thatsache, aber doch eine solche, mit der man rechnen muß. Wer da behauptet, daß die deutsche Kunst mit Cornelius aufhört, muß es sich gefallen lassen, daß man über ihn ebenso schnell zur Tagesordnung hinweggeht, wie über Cornelius. Daß jener Geist aber, in unbewußter Reaktion gegen das, was früher hoch und heilig gehalten wurde, auf allen Wegen nach Wahrheit strebt, kann ihm nur zur Empfehlung gereichen. Denn auch diese Wege führen zum höchsten Ziele.

Wir stehen vor keinem erfreulichen Resultate, wenn wir die Werke der hohen Kunst, der grande peinture, betrachten, welche uns die letzte Berliner Ausstellung gebracht hat. A. v. Werner bemüht sich vergebens, anekdotenhafte Illustrationen von Kämpfen und Schlachten zu monumentalen Malereien auseinanderzurecken. Seine Darstellung des „Sturmes auf den Spicherer Berg" für den Rathaussaal in Saarbrücken entbehrt so sehr alles Gefühls für den monumentalen Stil, daß man nur bedauern kann, daß die deutsche Kunst an einem Grenzorte, der den Blicken der Franzosen mehr exponirt ist als irgend ein anderer, durch solche Beispiele vertreten wird. Ein Moment aus dem Kampfe, den man beliebig nach rechts oder links verlängern kann, ohne die Komposition aus dem Gleichgewichte zu heben, weil eben von Komposition in höherem Sinne keine Rede, sondern die ganze Anordnung die zufällige des Illustrators ist, der einen flüchtigen Moment für flüchtige Besichtigung festhält. Das Bleibende, fest in sich

Gegründete, Notwendige des monumentalen Stils ist in diesem Bilde nicht zu finden. Eine zu dekorativer Wirkung hinaufgeschraubte Dekoration. Wie man dem modernen Schlachtenbilde trotz aller Hindernisse, die sich dem Maler entgegenstellen, doch den Charakter des Historienbildes aufprägen, wie man in großen Zügen Ursache und Wirkung darstellen kann, ohne sich in unruhige Details zu verlieren, hat Bleibtreu mit seinem für den König von Sachsen gemalten Bilde „Bei St. Privat“ bewiesen, auf dem er mit der ihm eigenen Lebendigkeit und Anschaulichkeit den Angriff der Sachsen auf St. Privat geschildert hat, welcher den Tag von Gravelotte entschied, mehr noch mit dem „Sturme der Württemberger auf Fröschweiler“, einer Episode aus der Schlacht bei Wörth, die noch reicher an dramatischem Leben ist und in der meisterhaften Komposition, in der souveränen Beherrschung der Massen noch deutlicher den großen Stil zeigt.

Die religiöse Malerei war durch mehrere Werke vertreten, die fast durchweg den Charakter des Experiments an sich trugen, ohne ein Spur von wirklicher Empfindung zu verraten. Pichlers „Tod Jakobs“, schon von der Münchener Ausstellung bekannt, ist eine riesige Leinwand mit überlebensgroßen Figuren, an der außer dem forcirten Ausdruck der Köpfe nichts zu bemerken war als die ausschließliche Anwendung von Umbratönen. Eine Künstlermarotte, die zu ergründen nicht der Mühe lohnt. Max Michaels, des Berliner Akademieprofessors, „Hiob“ mit seinen drei Freunden, hatte wohl nur den Zweck, zu zeigen, wie weit der Naturalismus in der Darstellung eines nackten, von Krankheit und Alter zerstörten Körpers zu gehen imstande ist. Die graugrünen, ungesunden Töne im Inkarnat, das Cachet aller Michaelschen Bilder, fehlten auch diesem nicht, welches sonst unbescholten genug war, um die Ehre der kleinen Medaille zu verdienen. Auch der „Barmherzige Samariter“ Ed. v. Hagens, eines in Erfurt ansässigen, an der Weimarer Kunstschule und bei Leon Pohle gebildeten Malers, verfolgte nur die Tendenz, die vom Maler gewonnene Kenntnis des nackten Körpers an einem eklatanten Falle medicinischer Natur zu beweisen. Doch trat der Naturalismus hier maßvoll genug auf, um nicht zu verletzen. Piglheins „Sterbender Christus“, der von einem Engel getröstet wird, ebenfalls von München her bekannt, ist ein koloristisches Bravourstück, dem man die Herkunft aus der Diez-Schule auf den ersten Blick ansieht. Mit unerschrockener Rücksichtslosigkeit hat der Maler alle Konsequenzen aus dem Kreuzestod gezogen: es ist der menschliche Körper in seiner tiefsten Erniedrigung. Aber um das Haupt des Dulders spielt die Glorie der göttlichen Majestät, und aus seinen Zügen spricht ein Reichtum seelischer Empfindungen, die ihnen nur jemand mitteilen konnte, dem selbst solche Empfindungen nicht fremd sind. Neben einem Bilde, welches von einem so wuchtigen Pathos erfüllt ist, nehmen sich Gustav Spangenbergs „Drei Frauen am Grabe Christi“ in Technik, Auffassung und Charakteristik so kindlich naiv aus, daß man versucht ist, beide Bilder durch ein Menschenalter zu trennen.

August von Heyden hatte seinen romantischen Pegasus zu einem gar kühnen Ritte angespornt. Nach dem Liede von der Rabenschlacht stellte er „Wittichs Rettung“ dar, wie er vom felsigen Ufer, um dem verfolgenden Dietrich von Bern zu entgehen, in die brausende Meeresflut mit dem Rosse springt und dort von dem Meerweib Wachildis, seiner Ahne, gerettet wird. Der Sprung seines Pegasus ist dem sonst so zielbewußten Maler diesmal etwas zu kurz geraten: die Erfindung ist genial, der Moment hochdramatisch, aber die Ausführung leider trocken und flügellahm. Es fehlt den hochaufbrausenden Meereswogen die rechte Bewegung, um auch ihrerseits in die lebhafte Kom

position einzugreifen und sie steigern zu helfen. Eine flottere Behandlung, die sich nicht so ängstlich an die Details hält, würde vielleicht die Wirkung, die jetzt in ihren Anfängen stecken geblieben ist, herausgebracht haben. Ein ganz wunderliches Experiment war eine allegorisch-mythische Komposition von Hugo Bürck, einem Dresdener Maler, der schon einige Zeit als Genremaler thätig gewesen war, dann aber nach Berlin kam, um bei Gussow wieder von vorn anzufangen. Nach einem Jahre schon fand er eine Stellung



Gruppe aus dem „Empfang der Gesandten des Königs Ladislaus von Ungarn am Hofe Karls VII. von Frankreich", von Vacslav Brozik. Vgl. S. 45.

als Hilfslehrer an der Akademie, konnte sich aber über seine Fähigkeit für den Lehrberuf kaum schlechter ausweisen als durch dieses blaugelbe Monstrum, welches er „Gloria victori!" zu nennen beliebte. Aus Elementen der Perseus- und Bellerophonsage hat er sich seine Allegorie des Sieges kombinirt: auf dem Pegasus, der sich in stolzem Fluge über der blauen Meeresfläche erhebt und der Sonne entgegenfliegt, sitzt Perseus in gelbem Panzer und goldenem Helm. Mit der Rechten umfaßt er ein junges nacktes Weib, das auf dem Flügel des Rosses kniend mit der Rechten ein lorbeerbekränztes Schwert emporhebt, während sie mit der anderen Hand den Hals des Per-



seus umfaßt. Dieser hält in der weit von sich gestreckten Linken das abgewendete Haupt der Medusa. Ein gar nicht übler Gedanke, der aber durch das schrullenhafte Kolorit völlig verdorben ist. Roß, Mann und Weib sind nämlich in einen gleichmäßigen orangefarbenen Ton getaucht, der sich gegen eine riesige blaue Fläche, aus Himmel und Wasser bestehend, abhebt.

Des Engländers John Gilbert Scene aus Shakespeare's Heinrich VI., zweiter Teil (die Ermordung des Herzogs von Gloster), eine technisch ziemlich unbeholfene Malerei, ist kaum mehr als eine Illustration, also nicht unter die Historienbilder zu rechnen, ebensowenig wie das große Aquarell der „Standartenschlacht", welches in durchaus zweckwidriger Weise die Wirkungen der Ölmalerei anstrebt, ohne es über ein hartes, kreidiges, disharmonisches Kolorit hinauszubringen. Gleich vortrefflich in der warmen, leuchtenden Farbe und in der Behandlung des Helldunkels war dagegen Wertheimers „Perseus und Andromeda", ein Bild, welches mit E. v. Lichtenfels' in meisterhafter Breite hingeworfener Skizze vom Gipfel des Ätna und einem hübschen Genrebild von Carl Probst so ziemlich allein die Wiener Kunst vertrat.



Die beiden Alten, von Karl Gussow.
Nach einer im Verlage von Loescher & Petsch in Berlin erschienenen Photographie.

Wer Karl Gussow bisher nur aus seinen rücksichtslos naturalistischen Genrebildern kannte, aus den runzligen Bauerngesichtern und den lebensprühenden Köpfen rotwangiger Dirnen, stand vor dem weiblichen Porträt, demselben, welches wir durch Woernle's Radirung reproduciren, völlig ratlos. Es war eine ganz unvermittelte Offenbarung dieses originellen Kraftgenies, von dem nur wenige wissen, auf welche Ziele es hinaussteuert. Wenn sich Gussow doch entschlösse, ein Programm herauszugeben, wie es Courbet gethan hat! Nur einmal hat er sich in beschränkter Öffentlichkeit über seine Kunstanschauungen ausgesprochen, als nämlich seine Schüler dem aus der akademischen Lehrthätigkeit scheidenden Meister ein Abschiedsfest gaben. Nur kurze Zeit hat die Wirksamkeit Gussows an der Akademie, von der man sich so vieles versprach, gedauert. Ohne alle Motive dieses bedauerlichen Rücktrittes prüfen zu wollen, glauben wir doch soviel daraus abnehmen zu dürfen, daß neben dem zeitweiligen Akademiedirektor für gleich energisch und kraftvoll entwickelte Naturen in dem Lehrkörper der Akademie nicht der entsprechende Raum ist. Die Kunst im höchsten Sinne hat jedenfalls nicht dadurch ver-

loren, daß Gussow sich von der Akademie zurückgezogen hat. Eine so unruhige Natur, ein Pfadfinder und Bahnbrecher, wirkt nachhaltiger durch Thaten als durch Doktrinen. Und die Thaten des vorigen Jahres haben dieselbe tiefe Bewegung hervorgerufen wie vor vier Jahren das unvergeßliche „Kätzchen." Vier Bilder hatte er ausgestellt: außer dem Damenporträt die Bildnisse zweier jungen Mädchen und „Die beiden Alten", von welchen unser Holzschnitt wenigstens nach der Seite der Charakteristik hin eine Vorstellung giebt. Wer diese Bilder im Zusammenhang, nach oder nebeneinander, betrachtete, mußte in Erstaunen geraten über Gussows malerische Ausdrucksfähigkeit, welche man bisher für äußerst beschränkt und einseitig hielt. Sein ganzes Streben läuft vielmehr darauf hinaus, für jedes Alter, für jeden Stand ein besonderes koloristisches Ausdrucksmittel zu finden. Kolorit, Modellirung und Farbenauftrag sollen in erster Linie als Träger der Charakteristik fungiren. Die individuelle Handschrift des Malers soll gewissermaßen hinter der objektiven Erscheinung zurücktreten. So steuert also der Maler, den man bisher für den subjektivsten und willkürlichsten hielt, einer umfassenden Objektivität entgegen, welche ebenso vielseitig in ihren Hervorbringungen ist wie die Natur selber.

In dem Damenporträt hat der Radirer es wohl verstanden, die köstlichen Feinheiten der Modellirung wiederzugeben und den Kontrast zwischen Stoff und Körper zu betonen, so weit es ihm die Mittel seiner Kunst gestatteten. Aber wie kann er die Kupferplatte zwingen, den Perlmutterglanz des Auges, die wunderbar aus schier unergründlicher Tiefe leuchtende Bläue des Augensternes zu reflektiren? Ich weiß keinen klassischen noch modernen Meister des Porträts zu nennen, welcher bei der Darstellung des menschlichen Auges die Körperlichkeit der Farbe, die pastose Zähigkeit des Pigments mit gleicher Virtuosität überwunden hat. Hier ist nicht der kleinste Rest stehen geblieben, der uns verriete, daß aller menschliche Wetteifer mit der Natur am Ende nur Stümperwerk ist. Mit ungeteilter Freude folgt man den feinen Zügen des Pinsels, welche in der Nüancirung des Fleischtones durch feine silbergraue Schatten eine unbeschreibliche Zartheit hervorgerufen haben. Daß die Stoffmalerei in dem von Pelzwerk eingefaßten hellgrauen Sammetmantel das Höchste leistet, was überhaupt zu erreichen ist, versteht sich bei Gussow von selbst. Ihre Wirkungen, in denen viele Andere schon ihre letzte Befriedigung finden würden, ordnen sich aber dem aus dem Clairobscur des Hintergrundes in schärfster Rundung herausgearbeiteten Kopfe, dessen seelenvolle Schönheit und geistiger Adel den Mittelpunkt des Interesses bilden, vollkommen unter.

Ohne in die leere Prahlerei des Repräsentationsstückes zu verfallen, hat Gussow hier für eine junge, feingebildete und geistig vornehme Frau einen in Auffassung und malerischer Behandlung völlig kongruenten Ausdruck gefunden und zugleich damit den Beweis geliefert, daß er das Charakteristische auch innerhalb der Schönheit zu finden und festzuhalten weiß. Die beiden Mädchenporträts sind Beispiele desselben Strebens. Im Arrangement wäre vielleicht das Walten eines feineren Geschmackes zu wünschen. Das eine der beiden jungen Mädchen trägt eine schwarze Sammettaille, eine rotseidene Kravatte und eine rotseidene Schleife im hellblonden Haar. Diese präcisen Farben sind gegen einen hellbraunen, graugemusterten Hintergrund abgesetzt, der eine Damasttapete imitirt. Man würde solche Geschmacklosigkeit oder doch zum mindesten Extravaganz kurzweg verurteilen, wenn man nicht gerade Gussow gegenüber zu besonderer Vorsicht genötigt wäre. Wer weiß, was der Maler mit diesen dreisten, bizarren Farbenkombinationen hat sagen wollen!

Keinen größeren Kontrast kann man sich denken als zwischen diesen Porträts und dem Genrebilde der „Beiden Alten!“ Wiederum die erstaunlichste Schärfe in der Charakteristik und dabei die Naturwahrheit und Lebendigkeit bis zur äußersten Grenze getrieben. Man beachte nur, wie der schwerhörige Alte sich quält, um jedes Wort aufzufangen und ja keines zu verlieren. Während bei dem Damenbildnis die Farbe fast bis zu ätherischer Zartheit verflüchtigt ist, tritt uns hier der Farbenkörper in voller Konsistenz entgegen, ist hier keck Ton neben Ton gesetzt. Schon in der nüchternen, kalten Farbe spricht sich die ganze Prosa des Alltagslebens und der Charakter der speciellen Lebenssphäre aus, welcher die beiden alten Leute angehören. Das geistige Leben koncentrirt sich hier auf eine kühle Interessenpolitik: das sagen die Farbentöne, die klar und unzweideutig ohne feinere Übergänge nebeneinanderstehen. Geradheit und Offenherzigkeit ist der Grundcharakter dieser Leute: diese ungebrochenen Farben vertragen das tändelnde Spiel des Helldunkels nicht. Diese Farbensymbolik, über die vielleicht mancher lächeln wird, ist keine Kaprice des Berichterstatters, der seine Gedanken dem Maler supponiren oder in die Bilder etwas „hineingeheimnissen“ will. In der Charakteristik durch die Wirkungen der Farbe gipfelt in der That das Streben dieses seltenen Meisters, der, heute ein achtunddreißigjähriger, vielleicht zur Lösung der höchsten Aufgaben in seiner Kunst berufen ist!

Neben der sieghaften Kraft des Gussowschen Damenporträts konnte sich nichts Anderes behaupten, selbst Gustav Richter nicht, der freilich nichts zur Ausstellung gebracht hatte, was später gemalt war als die Königin Luise. Das Bildnis einer jungen brasilianischen Dame mit ihrem großen Hunde im Park — wieder also ein Hund im Porträt — war schon in München gewesen, in dem riesigen Vestibül aber nicht zur Geltung gekommen. Doch geht dieses Bildnis nicht über das Mittelmaß der Ansprüche hinaus, die wir an Richter zu stellen gewohnt sind, während das Brustbild eines „Italienischen Mädchens“ nicht einmal jenes erreichte. Eine schwere Krankheit hatte den großen Maler während des letzten Jahres derart niedergeworfen, daß wir mehr als einmal um sein Leben bangten. Aber seine Lebenskraft ist aus diesem Kampfe siegreich hervorgegangen. — Auch Graef und Biermann hatten nichts Hervorragendes geleistet, während dagegen vier jüngere Porträtmaler, wie Breitbach (Berlin), Feodor Encke (zur Zeit in Paris), Paulsen (Berlin) und Vogel (München) mit recht tüchtigen Leistungen erschienen waren. Auch Ernst Hildebrandt, der von Karlsruhe nach Berlin zurückgekehrt ist, um eine Professur an der Akademie zu übernehmen, führte sich durch einige vornehm aufgefaßte Porträts wiederum vorteilhaft ein. Ganz mißglückt waren dagegen die Bildnisse Paul Meyerheims. Die aschgrauen Kinderporträts gehen nur die Besitzer an, aber das Porträt des Kaisers für das Reichsgericht in Leipzig hätte doch einem Maler übertragen werden können, der seine Legitimation für das Porträtfach besser nachweisen kann als Paul Meyerheim. Die Porträts von F. A. Kaulbach und vom Grafen Harrach waren Experimente, die man nicht allzuhart richten darf. Friedrich Kaulbach in Hannover ist ein Hofmaler in doppeltem Sinne: er hat vor lauter Galanterien verlernt, die Wahrheit zu sagen.

Nach dieser unfruchtbaren Exkursion in das Porträtfach wenden wir uns zu dem zweiten der oben citirten Sterne, zu Fritz Werner, für den der Name des „Berliner Meissonier“ bald zu eng werden wird. Die übrigens nach einem ganz neuen Verfahren hergestellte Zinkotypie giebt, wie es eben in der Natur des Zinkdrucks liegt, nur

das Gerippe seines Bildes wieder. Der Gedanke, eine Gemäldegalerie zu malen, ist ja nicht neu. Um ein klassisches Beispiel zu citiren, wollen wir nur Teniers d. J. nennen, der Gemälde auf kleinstem Raume so treffend in Farbe und Stil charakterisirt hat, daß wir die Originale danach ausfindig machen können. Auch Fritz Werner darf einen gleichen Ruhm für sich in Anspruch nehmen. Es ist der mit J bezeichnete Saal des ersten Stockwerks der Dresdener Galerie, in welchem ausgezeichnete Werke der spanischen und der niederländischen Schule hängen. Auch aus den flüchtigen Umrissen unserer Zinkotypie erkennt man Jordaens' Darstellung im Tempel, Rubens' Diana mit



Aus der Dresdener Galerie, von Fritz Werner.

ihren Nymphen, Jordaens' Ariadne im Bakchanal und darunter van Dycks Danae im Goldregen. Wie meisterlich hat es der Künstler, ein trefflicher Kenner der niederländischen Maler, verstanden, jedem Bildchen mit ein paar flotten, kecken Strichen sein Ursprungszeugnis auszustellen! Mit welcher Wissenschaft hat er an den beiden verkürzten Wänden die perspektivische Verschiebung der Bilder mit den sich in ihrer Fläche spiegelnden Goldrahmen dargestellt! Dieser Hintergrund ist keineswegs bloß als solcher, bloß nebensächlich behandelt: er fordert in nicht geringerem Grade unsere Aufmerksamkeit als die Gruppen der Besucher, die das Werk zu einem Sittenbilde im Sinne der Niederländer von hohem kulturgeschichtlichen Werte erheben. In der Charakteristik der

einzelnen Figuren, die meist typische Geltung beanspruchen können, in der humoristischen Chargirung derselben hat Fritz Werner seinen Meister Menzel völlig erreicht, ohne dabei die Ausdrucksweise aufzugeben, die er sich selbst geschaffen hat. Er ist vornehmer als Menzel, er steht der Natur objektiver gegenüber und läßt namentlich dem weiblichen Geschlechte größere Gerechtigkeit widerfahren, an welchem der Misogyn Menzel nur seine Schwächen und Gebrechen sieht. Werner ist auch in seinem malerischen Vortrag gehaltener, konzentrirter. Er hält unter der Farbe den Körper fest, ohne jedoch in die ängstliche Strichelei eines Meissonier zu verfallen. Man wird nicht müde, jeden dieser zahlreichen Köpfe zu studiren: wie auf einem Bilde Jan Steens fesselt selbst ein Lückenbüßer durch einen originellen, der Natur abgelauschten Zug. Der gähnende Galeriediener, der verwachsene Maler, der einen unsäglich verächtlichen Blick auf die Rubens, van Dyck und wie sie sonst heißen mögen, wirft, der Reiseonkel mit dem Opernglas, der jedes im Bädeker besternte Bild gesehen haben muß, der Tourist, der sein todmüdes, in schmerzlicher Resignation zusammengesunkenes Töchterlein vergebens auf die Schätze der Kunst aufmerksam macht, der Soldat und seine Geliebte, die mit wahrhaft beneidenswerter Unbefangenheit in den Saal treten, rechts die Gruppe der Pensionsmädchen, die sich über die Altenburger Bäuerin halb tot lachen wollen, der elegante Offizier mit seiner Dame, endlich die Dame im Vordergrunde, welche unter dem Schutze ihres Katalogs nach oben blickt, ein koloristisches Meisterstück für sich, welches durch die komplizirte Beleuchtung besondere Schwierigkeiten verursacht, nun aber auch seine ganz besonderen Reize hat — welch' eine Fülle des Lebens auf kleinem Raume zusammengedrängt! Es ist einer der wenigen Mißgriffe, die wir der Direktion der Nationalgalerie, mit der wir uns fast stets in Übereinstimmung befinden, vorzuwerfen haben, daß sie dieses Bild nicht angekauft hat. Ein solches Bild, das eine ganze Epoche charakterisirt, muß eine Stelle in einer öffentlichen Sammlung finden. Statt dessen ist für die Nationalgalerie eine mit der kleinen goldenen Medaille prämiirte Herbstlandschaft von G. Oeder in Düsseldorf angekauft worden, deren künstlerische Vorzüge zu ergründen mir nicht gelungen ist.

Christian Ludwig Bokelmann, ein Schüler Wilhelm Sohns, hat, nachdem er sich selbständig gemacht, schnell durch einige glückliche Griffe aus dem Leben der Gegenwart ungewöhnliche Erfolge erzielt. Anfangs wollte es scheinen, als würde ihn sein etwas hausbackener Realismus nicht über eine nüchterne Photographie der Wirklichkeit hinausbringen, wie namentlich der „Zusammensturz der Volksbank" und das „Wanderlager zur Winterszeit" beweisen. Dann nahm er aber mit der „Testamentseröffnung" einen Aufschwung zu feinerer Charakteristik, zu größerer psychologischer Vertiefung der Physiognomien und zu einer novellistischen Verknüpfung der Figuren, um eine geschlossene Komposition herbeizuführen. Das Bild unserer Ausstellung „Die letzten Augenblicke eines Wahlkampfes" ist nun freilich wieder eine Rückkehr zu früheren Arbeiten, technisch zwar noch vollkommener, frischer im Ton und auch lebendiger in der Wirkung, aber im Grunde doch nur ein ziemlich willkürlich umschriebener Ausschnitt aus dem Leben. Die einzelnen Gruppen, die vor dem Wahllokale beisammenstehen, die Gehenden und Kommenden, die Agitatoren und die Säumigen, die in Aufregung Harrenden und die unbeteiligten Neugierigen sind allerdings durch ein gemeinsames Interesse zusammengehalten, aber es fehlt der Komposition doch die höhere künstlerische Einheit. Das Auge umfaßt das Bild nicht mit einem Blick, sondern der Blick schreitet vielmehr von Gruppe zu Gruppe,

von Figur zu Figur, deren jede ihn außerordentlich fesselt, um dann im nächsten Moment der anderen Platz zu machen. Als ein Ganzes wirkt das Bild nicht: es ist gleichsam eine Beispielsammlung für ein Thema, das noch als ein höheres, zu erstrebendes über dem Bilde liegt. In der angedeuteten Grenze freilich von hoher Vortrefflichkeit, reich an interessanten, gut individualisirten Figuren, die auf den ersten Blick erkennen lassen, welcher politischen Partei sie angehören, in der sauberen Charakteristik der weiblichen Figuren sogar von einer Liebenswürdigkeit und Anmut, die Werner nicht kennt oder wenigstens nicht besonders schätzt, von Menzel gar nicht zu reden. Innerhalb der kalten Luft sind die auch in kalten Tönen gehaltenen Figuren merkwürdig gut von einander abgesetzt: bei Werner giebt doch der warme Hintergrund den in kaltes Licht gestellten Figuren den Halt.

Wenn wir noch Wilhelm Gentz', unseres unübertrefflichen Orientmalers, „Koranvorlesung in der Grotte des Jeremias", ein Meisterwerk in der vielseitigen, bewunderungswürdig scharfsinnigen Charakteristik und in der feinen Abtönung des Lichtes innerhalb des grauen, öden Raumes, und Holmbergs, des schnell zu Ansehen gelangten Diez-Schülers, „Benediktinermönch, antike Münzen betrachtend", höchst fesselnd durch die in das altertümliche Gemach fallende Sonne, die auf dem Boden ihre Zirkel zeichnet, hervorheben, so ist die Zahl der Gemälde erschöpft, die uns heute noch in der Erinnerung haften. Das Übrige ist mehr oder weniger „Kunstmarkt." Höchstens ist noch Kirbergs Genrebild aus dem Fischerleben, ein Elternpaar an der Wiege seines todkranken Kindes, zu erwähnen, eine wehmütige Elegie, die durch ihre schlichte Darstellung zu Herzen geht und durch die meisterliche Behandlung des Helldunkels auch das Auge fesselt. Des Weimarer Professors Struys Genrebild „Alles dahin", ein Mann aus dem Arbeiterstande am Bette seiner eben an der Schwindsucht gestorbenen Frau, ein Bild in lebensgroßen Figuren, ist ein gräßliches Schauerstück, welches die schroffste Zurückweisung herausfordert.

Den günstigsten Eindruck von der deutschen Malerei der Gegenwart gewinnt man noch, wenn man sich allein an die Landschaftsmaler hält. Es ist doch eine stattliche Kohorte, deren Mitglieder sich jahraus jahrein in den Grenzen der einmal errungenen Individualität und Subjektivität so ziemlich auf gleicher Höhe zu erhalten wissen! Wir können auch von der 1880er Ausstellung eine lange Reihe von Malern nennen, die zwar keinen neuen Zug für ihre Charakteristik beigebracht, aber doch so respektabel ausgestellt haben, daß man nicht nach der Vergangenheit zu seufzen braucht. Da sind zuerst die Alten, das Glied der Triarier: A. und O. Achenbach, Flamm, Bellermann, Leu, Lindemann-Frommel, Metzener, Eschke, dann die folgende Generation, die sich auch schon ihren ständigen Platz erobert hat: Bennewitz von Loefen, Dücker, Dreßler (Breslau), Flickel, Irmer, Jansen, O. v. Kamecke, Kanoldt, E. Körner, Kühling, Ludwig, Lutteroth, Malchin, Nordgreen, Ruhts, Scherres und Max Schmidt. Unter den jüngsten hat besonders Konrad Lessing, des verstorbenen Altmeisters Sohn, unser lebhaftes Interesse durch drei Harzlandschaften erregt, die ganz von dem gehaltenen Ernste und der Formenstrenge des Vaters erfüllt sind. Eine tüchtige Kraft wächst da heran, die nicht auf blendende Effekte spekulirt, sondern noch mit heiligem Ernste an die Natur herantritt. Der schärfste Gegensatz zu Karl Oesterley jr. (Hamburg), den die Jury der internationalen Kunstausstellung in München allein von allen Landschaftern durch die große Medaille ausgezeichnet hat. Die in Berlin ausgestellte „Som-

mernacht bei den Lofoten" ist ein grelles Effektstück, in den gröbsten Zügen mit breitem Pinsel auf dekorative Wirkung hin gemalt. Wie ganz anders ist dagegen die prächtige Marine „In Sicht der norwegischen Küste" von Gude, der sich in Berlin, wo er seit 1. Oktober v. J. ein Meisteratelier an der Akademie übernommen hat, nicht besser einführen konnte als durch dieses koloristische Bravourstück, welches mit den einfachsten Mitteln eine hinreißende Wirkung erzielt! Wie gewöhnlich ist die Sonne durch leichte Wolken verdeckt, so daß im Vordergrunde das Meer im Schatten liegt. Aber in der Mitte und hinten glitzert und funkelt es wie leuchtendes Gold, das mit dem tiefen Grün zu schönster Harmonie verschmilzt.

(Schluß folgt.)

Die französische Skulptur der Gegenwart.

Von C. v. Fabriczy.

Mit Abbildungen.

So oft der kunstliebenden Welt Gelegenheit geboten ist, sich in vergleichendem Schauen und Studium ein Urteil zu bilden über den Erfolg, mit welchem die Nationen unserer Kulturwelt in der Arena der Kunst um die Palme des Sieges ringen, hat sie es allemal wieder anzuerkennen, daß die französische Plastik in ihrer Domäne immer noch den Vorrang behauptet, ebenso sehr in Hinsicht des Stoffgebietes, das sie beherrscht, und der Masse ihrer Schöpfungen, wie mit Rücksicht auf den innern und äußern Wert der letzteren.

Diese Thatsache kann den Kenner moderner Kunstzustände nicht Wunder nehmen; ist sie doch das natürliche Resultat des beneidenswerten Loses, welches der französischen Skulptur im Vergleiche mit der der übrigen Nationen zugefallen ist! Denn wo anders kann sich diese ernsteste unter ihren Schwestern in gleichem Maße staatlicher Hilfe und Pflege rühmen? Wo anders findet ihr Jünger für das reiche Maß von Entsagung, das ihm die Ausübung seiner Kunst ihrem Wesen nach auferlegt, ein gleiches Maß der Unterstützung und zugleich der Freiheit, seine Ideen unbeschränkt von äußeren Einflüssen und hemmenden Rücksichten zu verwirklichen? Wenn nun aber diese günstigen Umstände den französischen Bildner gegenüber seinem fremdländischen Genossen in eine vielbeneidete Ausnahmestellung erheben, so legen sie ihm dafür auch die Verpflichtung auf, die Würde und Reinheit seiner Kunst unverletzt zu wahren, mehr als es vielleicht seinem unter vielfach hemmenden Verhältnissen schaffenden Kollegen möglich ist. Das Maß der Verantwortlichkeit für die Entwickelung seiner Kunst, für die Richtung, welche sie nimmt, ist ein um so größeres; er hat jene um so unbeschränkter zu tragen, als er auch diese fast allein zu bestimmen berufen ist. Ob er die hohe Mission ganz erfüllt, oder in welchem Grade er sie erfüllt — die folgenden Blätter, in denen wir eine Übersicht der modernen französischen Skulptur zu geben beabsichtigen, werden es zeigen.

Als die Grenze, bis zu der wir bezüglich der Entstehungszeit der Werke, die wir der Besprechung unterziehen, im allgemeinen zurückgehen wollen, sei die erste Pariser Weltausstellung (1855) festgehalten. Aus Anlaß derselben hat damals ein feiner Kenner moderner Kunst auch die Bilanz der französischen Skulptur gezogen. Sie lautete ebenso schmeichelhaft nach der einen, wie tadelnd nach der andern Richtung: „Der plastische Sinn ist äußerlicher Natur, das Verständnis bezieht sich nur auf das Machwerk; aber dieses wird in bewunderungswürdiger Weise

verstanden und eine gelungene Täuschung, als ob dasselbe den ganzen plastischen Schöpfungsakt vorstelle, damit geübt."[1])

Seither hat die französische Skulptur mannigfache neue Pfade eingeschlagen und ist auf ihrer heutigen Entwickelungsstufe mit dem obigen Urteil nicht mehr erschöpfend gekennzeichnet. Zwar für eine ganze große Richtung ist die Charakteristik im allgemeinen noch immer gültig — wir meinen jene Stilisten, die ausschließlich am Stoff- und Formentanon der Antike festhalten. Aber neben ihr haben sich zwei andere Stilweisen breite Bahn gebrochen: die der Realisten, welche nach Rude's und Durets Vorbilde die dem wirklichen Leben in seinen edlen und ewigwahren Manifestationen abgelauschte Beseelung, und die der Naturalisten, welche nach David d'Angers' und Préaults Vorgang die einseitig schroffe, äußere Charakteristik, auch dem Leben, aber selbst in seinen zufälligsten Äußerungen entnommen, als Devise auf ihre Fahnen geschrieben haben. Und wie es immer geht, wenn so scharfe Gegensätze im Kampfe aufeinanderplatzen, jede dieser Richtungen hat die andere gerade durch ihre Einseitigkeiten und Schroffheiten gefördert: die Neuerer haben das Verständnis der Technik von den Stilisten auch für sich übernommen, und ein großer Teil von diesen hat infolge des Einflusses, den sie von jenen empfingen, ein Moment der stärkern Beseelung in ihre Werke aufgenommen.

So gestaltet sich denn das Bild der französischen Skulptur heute viel reicher als vor einem Menschenalter. Die Keime, welche damals vereinzelt emporstrebten und sich kaum erst in einigen Blüten erschlossen hatten, sind zu reicher Ernte gereift. Und wenn sich auch in unserem Bilde die erwähnten drei Richtungen deutlich markiren, so hält es doch schwer, die einzelnen Künstlerindividualitäten, abgesehen von den Choragen jeder Richtung, in den Rahmen derselben einzureihen. Die Schultradition bewährt bei den meisten derselben nur so lange ihre Macht, als sie sich eben noch in den Banden der Schule fühlen: haben sie diese einmal abgeschüttelt, so verfolgen die jungen Bildner auch bald ihre eigenen Wege. Und nicht genug daran: die Natur der Aufträge, die ihnen zufließen, bringt es mit sich, mehr aber noch das eigene Belieben, das ja in einem Zuge des Nationalcharakters wurzelt, bestimmt sie dazu, den Stil ihrer Schöpfungen chamäleonartig zu wechseln. In rastloser Jagd nach dem Erfolge häufen sie Werk auf Werk und ändern in jedem den Charakter der Konzeption, die Art und Weise der Ausführung, gehen von der religiösen zur historischen Skulptur, von der Antike zum modernen Genre und zum Porträt über.

Nach dem eben Gesagten wird es nicht zu vermeiden sein, daß auch in unserer Studie die Abgrenzungen der einzelnen Gebiete stellenweise ineinander fließen, daß der Vollständigkeit manchen Künstlerbildes zu liebe oft aus einer Domäne ein Eingriff in eine davon weit abliegende gemacht werden muß. Allein dies kommt ja mehr oder weniger überall vor, wo es sich darum handelt, den Spuren einer lebendigen Entwickelung nachzugehen. Damit wollen wir uns trösten, wenn sich im folgenden manches bunt und zusammenhanglos gestalten sollte, und dafür auch im voraus die Nachsicht des geneigten Lesers erbitten.

Die Stilisten.

I.

Wenn schon die Antike zu allen Zeiten und überall die Grundlage einer gesunden Entwickelung der Skulptur bleiben wird, so ist dies in Frankreich, wo eine lange Tradition ihre Herrschaft bis zur Gegenwart herab begründet hat, um so natürlicher. Die Schulbildung weist die Kunstjünger immer noch fast ausschließlich auf ihr Vorbild hin; ist ja doch der Unterricht an der Ecole des beaux-arts, der reglementmäßig allein zulässigen Pflanzstätte für alles, was in der Kunstwelt Karriere machen will, auch heute noch in den Händen zweier Meister, die durch die Schule, aus der sie hervorgegangen, die Tradition der Antike ohne Unterbrechung bis auf unsere Tage herableiten: August Dumont (geb. 1801) und François Jouffroy (geb. 1806); jener ein Schüler Carteliers, dieser des jüngern Ramey. Das

1) A. Springer, Gesch. d. bild. Künste im 19. Jahrhundert, S. 272.

schaffende Wirken beider gehört einer Periode an, die außerhalb der Grenzen unserer Betrachtung liegt, und weist, selbst wo es sich, wie bei Jouffroy, bis in die Gegenwart herab erstreckt, ganz auf jene zurück: Beweis dafür sind seine beiden letzten Arbeiten, die Gruppe der „Lyrischen Poesie“ (1869) an der Façade der neuen Oper, und die der „Nacht“ (1874) in der Avenue de l'Observatoire, in ihrer akademisch strengen Konzeption und korrekt kühlen Ausführung. Aber der Einfluß beider Meister auf die heutige Skulptur liegt nicht mehr im eigenen Schaffen, sondern im Schulhalten. Ihre Schülerateliers sind die besuchtesten der Kunstschule, und nicht bloß die Mehrzahl der heutigen Stilisten bekennt sich als ihre Schüler, auch eine Menge Bildner, und unter ihnen ganz bedeutende, wie Falguière, Mercié, Gauthier u. a., die wir im Lager der Realisten wiederfinden werden, haben ihren Unterricht genossen.

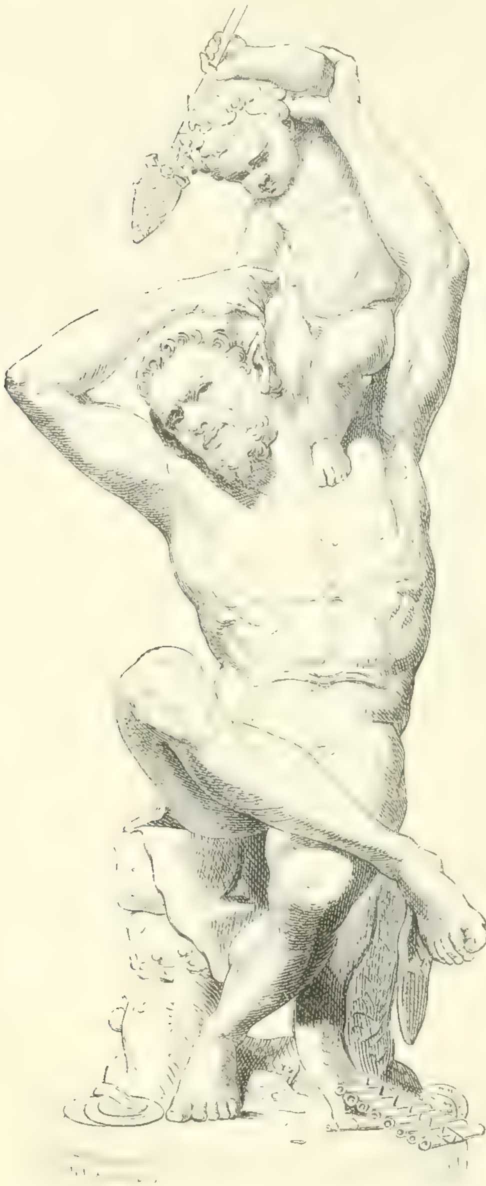
Aber nicht bloß Tradition und Vorbild der einflußreichsten seiner Lehrer führt den Kunstjünger in den Kreis der klassischen Kunst. Will er seinen Weg in der offiziellen Kunstwelt machen, will er Preise und Stipendien erringen — und welchen Künstlers Sinn stände nicht danach, in Frankreich, dem gelobten Lande der Konkurrenzen, mehr als irgendsonstwo — will er sich einst mit großen öffentlichen Aufträgen betraut sehen: so muß er vor allem lernen, sich in der korrekten Sprache der Antike auszudrücken. Werden doch die Vorwürfe der Preisaufgaben für den „Prix de Rome“ heute ebenso ausschließlich wie vor hundert Jahren dem antiken Stoffkreise entnommen, und hat doch bei den die künstlerische Erziehung der jungen Bildner abschließenden Studien in der Villa Medici eine prononcirtere Hingabe an die Vorbilder der Renaissance erst seit dem letzten Decennium Platz gegriffen, eine Vorliebe, welcher der Areopag der Académie des beaux-arts, der über die Einsendungen der Stipendiaten zu urteilen hat, wenn auch nicht direkt seine Sanktion erteilt, doch gnädig durch die Finger gesehen hat.

So bekennt sich denn die Mehrzahl der bedeutenden Künstler der ältern Generation, die entweder heute noch in vollem Schaffen stehen, oder die der Tod erst kürzlich aus solchem abberufen, unentwegt zu den Stilprinzipien der Antike. Wir nennen als Beispiel die noch lebenden Schüler Pradiers: Lequesne, Guillaume, Maillet, Crauk, sowie die aus Ramey-Dumonts Schule hervorgegangenen: Perraud, Cavelier, Thomas, Bonassieux. Indem wir nun zunächst eine Übersicht des Schaffens dieser „Stammhalter der Antike“ geben wollen, ist es nicht mehr als billig, daß wir mit demjenigen beginnen, der sein ganzes Leben hindurch am ausschließlichsten in ihren Bahnen gewandelt ist, mit dem kürzlich verstorbenen Jean-Joseph Perraud (1819—1877).

Wenn der künstlerische Ernst, der stets nach den höchsten Idealen ringt, wenn die volle Hingabe an das gewählte Motiv, die sich nie genug thun kann, wenn die sicherste Beherrschung der Formen selbst in den schwierigsten Posen hinreichen würde, um den ganzen Künstler zu machen, dann müßten wir Perraud unter die ersten seinesgleichen einreihen. Aber was ihm dazu fehlte, war der Funke des Genius, der die Konzeption des Künstlers mit unmittelbarem Leben durchdringt, die Wärme der Empfindung, die sein Werk vor dem Beschauer zu neuem Dasein erweckt.

Diese Vorzüge und Mängel ziehen sich mit seltner Konsequenz durch das gesamte Schaffen Perrauds. Sie zeigen sich schon in der ersten Frucht seines römischen Aufenthaltes, dem Basrelief „Der Abschied“ (1850, in Marmor 1878, Staatsbesitz). Es ist die freie Nachbildung eines Motivs, dem wir auf griechischen Grabstelen oft begegnen: ein gewappneter junger Krieger verabschiedet sich von seinem vor ihm sitzenden blinden Vater und der in Trauer auf seine Achsel gelehnten Gattin. Sowohl das Sachliche als das Formelle ist mit ungewöhnlicher Sorgfalt behandelt, aber es fehlt dem Werke der Hauch der Durchgeistigung. Theatralisches Pathos ist es übrigens nicht, was man ihm vorwerfen könnte, vielmehr gerade das Gegenteil, eine gewisse Nüchternheit der Empfindung. Auch seine nächste Sendung aus Rom, der überlebensgroße „Adam“ (1853, jetzt im Park zu Fontainebleau), zeigt Perraud in den Bahnen der Antike, wenn daran auch ein Anklang des Einflusses nachweisbar ist, mit dem die mächtige Individualität des Malers der Sixtina jede ideal angelegte Künstlernatur bestrickt. „Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brod essen“ lautet die Devise am Sockel, und der

Athlet, der auf den Stiel der Pflugschar gestützt, dasitzt, hat sie für seine Existenz acceptirt, durch sie siegend, nicht besiegt. In dieser Idee selbst liegt schon eine gewisse Gewähr für die Wirkung des Werkes; die Ausführung rechtfertigt sie trotz mancher Übertreibung in Motiven und Formen. Aber die Sicherheit, mit der den Schwierigkeiten entgegengetreten wird, zeigt, daß ihre Überwindung dem Künstler nur Befriedigung gewährt, keine Sorge gemacht hat.



Die Kindheit des Bakchos, von Perraud.

Volle Anerkennung brachten dem Künstler jedoch erst seine beiden folgenden Schöpfungen: „Die Kindheit des Batchos" und „Die Verzweiflung", beide jetzt den Meisterwerken des Louvre eingereiht. Die erstere (1857 und 1863) zeigt uns einen Satyr auf einem Felsblock sitzend, der sich gegen die Neckereien des auf seiner Schulter stehenden Batchosknaben wehrt. Das Motiv ist ungünstig für die Entwickelung schöner Linien, bietet aber einem Bildner, der alle Geheimnisse der menschlichen Form beherrscht, die beste Gelegenheit, seine technische Meisterschaft zu zeigen. Diese formellen Vorzüge können jedoch dem Werke den Charakter des mit Mühe Erdachten, mit vieler Kunst Kombinirten nicht benehmen. Einfacher im Motiv, auch in der Formengebung nicht die überscharfe Detaillirung des vorigen Werkes anstrebend, ist die „Verzweiflung" (1861 und 1869), eine nackte Mannesgestalt, die gesenkten Hauptes am Meeresufer dasitzt. Wenn schon die Ruhe und ungesuchte Harmonie der Linien und die Geschlossenheit der Umrisse mit dem unplastischen Aufbau der Batchosgruppe aufs glücklichste kontrastiren, so vertieft der bedeutende physiognomische Ausdruck die Wirkung noch mehr, und die stilvolle, in den Formen des kräftigen Heroenleibes in breiter Behandlung nur Wesentliches betonende Technik vollendet den einheitlichen Charakter des Bildwerkes, das den Kontrast physischer Kraft und seelischen Schmerzes treffend versinnbildlicht.

In keinem seiner späteren Werke hat sich Perraud wieder zu der Höhe, insbesondere des letztbetrachteten aufschwingen können. In einer „Galatea" (1867 und 1873, im Museum seiner Vaterstadt Lons-le-Saulnier) ist er das einzige Mal dem Problem der Darstellung des nackten weiblichen Körpers näher getreten, ohne daß es seinem durchaus auf das ernst Männliche gerichteten Genius gelungen wäre, den Reiz, viel weniger die Beseelung seiner Formen wiederzugeben. Die Gestalt in ihrer gezwungenen unweiblichen Pose bleibt eine kalte akademische Studie. War es hier schon der Gegensatz zwischen der Natur seines Talentes und dem gewählten Vorwurf, der den Künstler scheitern ließ, so ist dies noch mehr bei der Gruppe des „Lyrischen Dramas" (1869) der Fall, einer der vier, mit denen die Façade des neuen Opern-

hauses geschmückt ist. Ein böser Zufall hat ihr die viel angefochtene Gruppe des „Tanzes" von Carpeaux zur Nachbarin gegeben, die ihre eisige Kälte nur noch schlagender hervortreten läßt. Doch auch ohne diese gefährliche Nähe wäre Wärme der Empfindung das Letzte, was man der Schöpfung Perrauds nachrühmen könnte. In der Konzeption zwar hat er sich bestrebt, der Leidenschaft, die der Gegenstand unabweislich zu fordern schien, gerecht zu werden, allein die gut erfundenen Motive sind unter der Hand des Bildners zu eisiger Bewegungslosigkeit erstarrt; es ist, als ob er gefürchtet hätte, gleich seinem Nachbar der Grimasse und der Häßlichkeit zum Opfer zu fallen, wenn er bei der Ausführung jene Wärme hätte walten lassen, die ihn im Augenblick der Konzeption zu beseelen schien. Überdies zeigt das Werk klar, daß dessen Schöpfer, so gewissenhaft er auch die Einzelstatue durchzubilden vermag, für den Aufbau einer monumentalen Gruppe nicht ausreichendes Talent besitzt, eine Beobachtung, die auch sein letztausgeführtes Werk „Der Tag" (1875), eine der vier Kolossalgruppen der Avenue de l'Observatoire, bestätigt: eine halbbekleidete weibliche Gestalt hält die auf ihrer Schulter liegende Amphora einem Hirten zum Trinken hin. Was vollends ihren künstlerischen Wert noch problematischer macht, ist, daß sie zu augenfällig den Charakter eines plastischen Pasticcio an sich trägt, in der weiblichen Gestalt nach der Venus von Milo, in der Formengebung beim Manne nach dem Herakles Farnese. So kann denn, was daran an plastischer Korrektheit übrig bleibt, bei solchen Mängeln einen befriedigenden Eindruck nicht hervorzaubern. — Frei von den Schwächen dieser größern Kompositionen schien sich das Talent des Künstlers nochmals in einer einfachern Gruppe entfalten zu wollen, über deren Ausführung ihn der Tod ereilte: einer „Venus", die von dem kleinen Amor zu ihren Füßen den irdischen Schmutz mit einem Striegel abstreift. Die Unmittelbarkeit antiker Empfindung kommt in diesem Werke wohl am meisten zum Ausdruck. Plastisch sehr glücklich ist das Motiv der zu dem kleinen Schelm leicht niedergebeugten, mädchenhaft anmutigen Göttin, maßvoll schön der Ausdruck des feinen Kopfes, der uns zu sagen scheint, daß es mit dem Zorn gegen den Liebling gar nicht so ernst gemeint sei.

Nur zweimal hat Perraud die Schranken des antiken Stoffkreises durchbrochen, indem er auf das Gebiet der religiösen Bildnerei hinübergriff und eine „h. Genovefa" für die Kirche St. Denis du St. Sacrement (1869) und einen „h. Dionysius" für das Pantheon meißelte. Diese Ausnahmen jedoch und der Charakter, in dem sie sich bewegen, bestätigen nur die Regel, in die wir die Individualität des Meisters zu fassen suchten, indem wir ihn als ausschließlichsten Vertreter der antikisirenden Stilrichtung bezeichneten, und fügen jener keinen neuen charakteristischen Zug hinzu.

—— ——

Nächst Perraud hat unter seinen Mitgenossen aus der Schule Ramey's und Dumonts der noch heute als Lehrer an der École des beaux-arts wirkende Pierre Cavelier (geb. 1814) sein Schaffen durchaus von der Antike bestimmen lassen. Es war ihm um die Ziele der Kunst immer hoher Ernst, seine Schöpfungen gehören deshalb zumeist der Sphäre des Idealen an. Die „Trauernde Penelope" (1849) hat einst die ganze Kunstwelt der französischen Hauptstadt enthusiasmirt und erfreut sich auch heute noch, wo sie längst auf dem Schlosse Dampierre des Herzogs von Luynes den Blicken und dem Urteil der Menge entzogen ist, eines respektvollen Andenkens. Diese kennt den Bildner dagegen aus dreien seiner hervorragendsten Schöpfungen im Museum des Luxembourg: der „Wahrheit" (1853), einer in der Einfachheit des Motivs wie in der Behandlung der Formen gleich grandiosen nackten weiblichen Gestalt, der Gruppe „Cornelia mit den beiden Gracchen" (1861), in Motiven und Konturen wohl abgewogen, auch in der technischen Ausführung bis auf einzelne Sonderbarkeiten in der Gesichts- und Kopfbildung der Mutter und des jüngern Knaben tadellos, aber in der Konzeption des unmittelbar zündenden Funkens entbehrend, endlich dem „Neophyten" (1867), einer, im Äußerlichen wenigstens, römischen Konsularstatuen nachgebildeten sitzenden Gestalt von gewissenhaftester Durchbildung, doch zu sehr der eigenartig-selbständigen Inspiration ermangelnd, als daß sie nachhaltigen Eindruck hinterlassen könnte.

Noch ausgesprochener tritt uns in Jean Bonnassieurs (geb. 1810) frühen Werken (Amor 1842, Méditation 1858, im Luxembourg) das kaltkorrekte akademische Element entgegen; dagegen hat er in seiner jüngsten Schöpfung „David im Begriffe den Stein zu schleudern" (Bronze, 1878) einer schärfer realistischen Behandlung Konzessionen gemacht und damit ein lebensvolles Genrewerk geschaffen. Des Meisters Bedeutung liegt übrigens fast mehr als in seinen Skulpturen antiken Stoffes, in denen religiös-monumentalen Genres die wir im Zusammenhange mit der Gesamtentwickelung dieses Kunstzweiges weiter unten besprechen werden, sowie in seiner Thätigkeit als Heranbildner vorzüglicher Kräfte der jüngeren Künstlergeneration, wie Truphème, Delorme, Captier, Amy, denen wir bald begegnen werden.

Am meisten Wärme der Gestaltung unter all' den hier besprochenen älteren Schulgenossen, sowie ein Talent, das den an ihn herantretenden Aufgaben mannigfacher Richtung mit Glück gerecht zu werden weiß, treffen wir bei Jules Thomas (geb. 1821). Sein „Virgil" (1861, abgeb. Gazette des beaux-arts 1861) aus dem Louvrehofe, wo die Statue binnen wenigen Jahren dem zerstörenden Einflusse des Pariser Winternebels erlegen wäre, in das Luxembourgmuseum geborgen, spricht nun hier mit all' seinem feinen Reiz zum Beschauer. Wie dem Bildner hier die Personifikation einer Idealgestalt, ebenso ist ihm in der Statue der „Mlle Mars" (1865, abgeb. Gaz. d. b.-a. 1865) im Foyer des Théâtre français die künstlerische Fixirung einer Persönlichkeit des realen Lebens vollkommen gelungen. Wenigstens wollen die Habitués der Comédie française, die jene berühmte Schauspielerin nicht bloß vom Hörensagen kennen, in der Statue von Thomas ihr Idol in all' seiner unnachahmlichen Grazie wiedererkennen. Doch auch auf den Beschauer, der nicht von so unmittelbaren Erinnerungen bestrickt vor das Bildwerk tritt, das die Künstlerin im Kostüm Celimenens aus Molière's Misanthrop darstellt, macht es in der vollendeten Eleganz und Geschmeidigkeit der Pose, in der geistvollen Belebung der feinlächelnden Züge den gewinnendsten Eindruck. Ein drittes Werk des Meisters „Christus am Kreuze" (1876, Bronze, Staatseigentum), bei dem nicht nur die vortrefflich detaillirte Durchbildung des Körpers an und für sich, sondern auch das feine Maß, wie weit der ideellen Aufgabe gegenüber die Realistik jener getrieben ist, sowie die bei völliger Wahrheit höchst edle und ergreifende Bildung des Hauptes bewundernswert erscheint, zeigt uns mit welch' hingebendem Ernst die französischen Bildner Aufgaben selbst von solch' höchster Idealität auch heute noch zu behandeln vermögen.

II.

Sollen wir jedoch den Künstler bezeichnen, der heute in der vollen Entfaltung seines Talents die antike Tradition nicht bloß mit dem anerkannten Ruhm seines Namens, sondern auch mit dem Glanz seiner socialen und offiziellen Stellung, mit dem Gewicht seiner auf mannigfachen, auch außer dem engern Kreis seines Künstlerberufes liegenden Gebieten sich hervorragend bethätigenden Persönlichkeit in glänzendster Weise repräsentirt, so müssen wir als solchen Eugène Guillaume (geb. 1822) nennen, einen Schüler Pradiers, den früheren langjährigen Leiter der École des beaux-arts und spätern Direktor der schönen Künste im Unterrichtsministerium. Auf diese letztere hohe Stufe der hierarchischen Rangordnung, die sonst Leuten seines Berufes verschlossen bleibt, hat auch Guillaume nicht sowohl sein Künstlerruf als sein in der Leitung der Kunstschule vielfach bewährtes Administrationstalent gehoben. Doch damit ist der Kreis seiner eminenten Fähigkeiten nicht erschöpft: Guillaume ist ein Geist, der über Geschichte, Wesen und Ziele der Kunst gründliche Studien gemacht hat, der seine Gedanken in markanter Weise auch litterarisch zu gestalten vermag — Beweis dessen sein vortrefflicher Essay über Michelangelo als Bildner und manch' bedeutender Beitrag aus seiner Feder in den Pariser Revuen — ein Künstler, der in jeder Beziehung auf der Höhe moderner Bildung steht. Allein was der Mensch in dieser reichen Entfaltung seiner Talente gewonnen, das hat der Künstler zum Teil zu bezahlen gehabt: man merkt es der schaffenden Hand Guillaume's immer an, daß sie unter der ausschließlichen Herrschaft des Gedankens steht. Auch kennt er selbst recht wohl die Schranken seines Talentes; in richtiger Würdigung derselben hat er sich nicht das plastische Ideal des griechischen Meißels, sondern dessen realistischere Inkarnation im Römertum zum Vorbild erkoren, und wenn er auch zuweilen in den

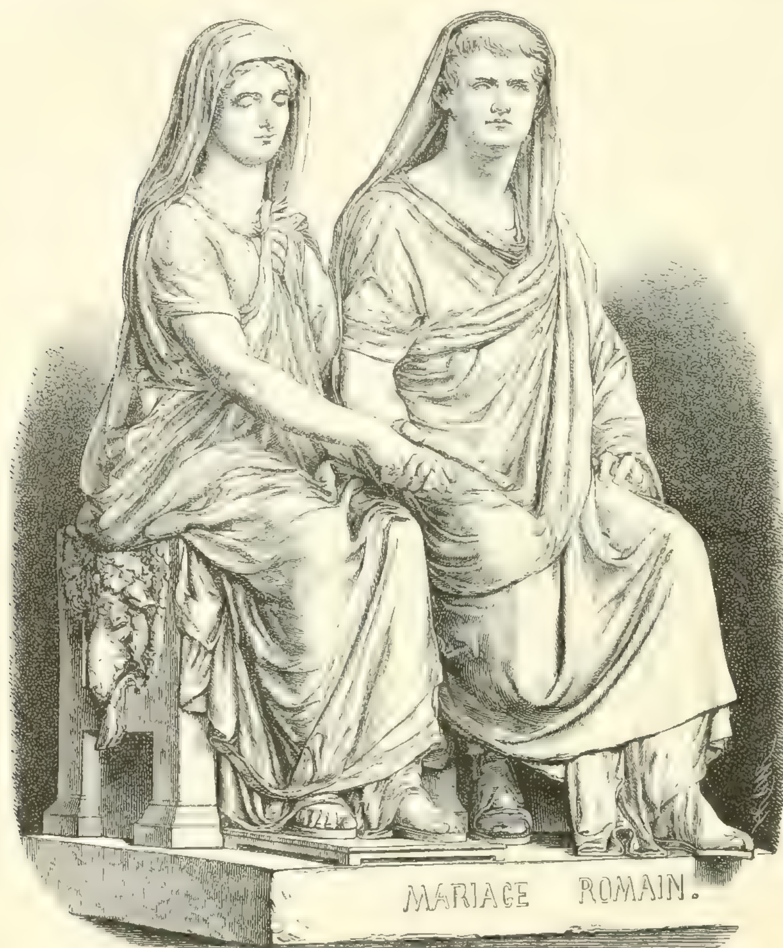
Stoffkreis der griechischen Antike hinübergreift, gelingt ihm doch kaum anderes, als eine wie von römischem Geiste getragene, von römischer Hand geschaffene, also kühle Abstraktion derselben. Daher auch des Meisters Vorliebe für das Herauskehren der allegorischen Momente bei der Gestaltung idealer Vorwürfe.

Diese Tendenz kommt schon beim „Anakreon" (1852, Luxembourg) zur Geltung, seiner ersten bedeutenden Schöpfung, wenn wir von dem „Schnitter" (1849, Bronze, Luxembourg), einer mit großer Energie und eminentem Verständnis der Anatomie durchgeführten Aktstudie, dem Produkt der römischen Lehrjahre, abstrahiren. Ein griechischer Meißel hätte der Verdeutlichung durch das Motiv der Taube, die an der Schale des Dichters nippt, nicht bedurft, um sein Wesen zu zeichnen, hätte sich freilich auch an der kalten Behandlung von Stoff und Formen nicht genügen lassen. Davon, daß der Dichter so süß von Liebe sang, daß der Lieblingsvogel ihrer Göttin selbst, um sich an seinem Sange zu berauschen, vom Olymp herabflog — davon merkt man dem Guillaume'schen alten Herrn, der seinen allerdings mit großer Vollendung modellirten Leib behäbig in dem kissenbedeckten Lehnstuhl streckt, gar wenig an. Da muß denn Taube, Schale, Lyra, Weinlaub und anderes Beiwerk zur Erklärung seines Handwerks herhalten. Jüngst hat Guillaume in einer überlebensgroßen Marmorherme den gleichen Stoff nochmals aufgenommen und „Anakreon" (1875) dargestellt, wie er den ihn am Bart zupfenden Amor in der Furcht, er möchte ihm entfliehen, an sich drückt. Als Pendant dazu hat er „Sappho" (1876, abgeb. in L'Art, 6. Band) gebildet, die von Amor, den sie gelästert, nun mit dem Pfeile an der Stirne verwundet und ihrer Sinne beraubt wird. Es ist nicht unseres Amtes zu untersuchen, inwiefern gerade diese beiden allegorischen Darstellungen der Macht der Liebe für den Schmuck eines Saales im neuen Stadthause, für den sie bestimmt sind, die passendsten Gegenstände liefern — er wäre denn für die Ceremonie der Civiltrauung bestimmt! — aber auch hier haben wir es wieder zu konstatiren, daß beide Werke bei der meisterhaftesten Kenntnis der Formen und unübertrefflicher Vollendung der Mache jener Einfachheit des Motivs und jenes schlichten Ausdrucks der Empfindung entbehren, der ihnen den Charakter antiker Schöpfungen aufzuprägen vermöchte.

Ganz und gar dem Hange nach allegorischer Gestaltung hat der Künstler nachgegeben in einem Werke, das er „Quelle der Poesie" (1873, Gips, abgeb. Gaz. d. b.-a. 1873) benennt: ein halbbekleidetes Weib, auf einem Felsen ruhend, in der Rechten eine altertümliche Lyra, die Linke auf eine umgelegte Amphora gestützt, an deren ausströmendem Inhalt beflügelte Putten ihren Durst löschen. Am Fuße des Felsblockes sollen kleine Genien mit Attributen die Hirtenpoesie und Elegie versinnbildlichen, während die Hauptfigur selbst die Epopöe bedeuten soll. Aber alles dies ist kalte Gedankenarbeit, die sich der Belebung durch eine nachträgliche bildnerische Komposition ganz entzogen hat, mag auch hier wieder alles, was sich an einem Kunstwerke machen läßt, mit der vollendetsten Meisterschaft ausgeführt sein. Wir wüßten überhaupt kein Werk Guillaume's, in welchem er diese nicht in vollstem Maße bewiese, es wäre denn die Bronze des nackten „Orpheus mit der Lyra" (1878, abgeb. in L'Art, Bd. 16), eine recht unbedeutende Konzeption, wo die harte technische Behandlung der Formen mit ihrer gezierten Eleganz in auffallenden Widerspruch gerät. Der Bildner scheint damit einen Abstecher in das Gebiet des von der italienischen Renaissance beeinflußten Realismus beabsichtigt zu haben, der jedoch, weil ihm die ganze Anlage seines Talentes entgegenstand, völlig mißlungen ist.

Wirklich geglückt ist Guillaume die allegorische Gestaltung eines Vorwurfs — weil sie eben hier allein am Platze war — nur in seiner großen Gruppe der „Musik" (1869) an der Façade der neuen Oper: Apollo, leichtdrapirt, Lyra und Schriftrolle (!) in etwas dürftigem Symbolismus in den Händen tragend, umgeben von zwei Musen, von denen die eine die Doppelflöte spielt, die andere mit aufwärtsgewandtem Blicke die Inspiration für ihr Violinspiel bei dem Gotte sucht, während zwei graziöse Putten zu Füßen des letztern den himmlischen Klängen lauschen, — ein Werk von streng monumentalem Geiste, einheitlichem Charakter in Komposition und Aufbau und vortrefflicher breiter Behandlung der Formen, die den Reiz des Graziösen mit Absicht und hier gewiß auch mit Recht verschmäht.

Die volle Eigentümlichkeit seines bildnerischen Talentes hat unser Künstler jedoch nicht bei den ebenbesprochenen idealen Gegenständen, sondern in einer Reihe von Werken entfaltet, in denen er sich auf den realen Boden des römischen Lebens gestellt und die er in einem über die streng sachliche Bedeutung des gewählten Motivs weit hinausragenden, wahrhaft monumentalen Geiste — wir möchten sagen zu kulturhistorisch typischen Darstellungen einer bestimmten Geschichtsepoche zu steigern vermocht hat. Das erste Werk, mit dem er schon frühe diesen Stoffkreis betrat, war die „Doppelbüste der Gracchen" (1853, Bronze, Luxembourg, abgeb. in L'art, 13. Bd.), in Nachahmung römischer Grabdenkmäler als Halbfiguren gebildet.



Römische Hochzeit, von Eug. Guillaume.

Es ist kaum je einem modernen Bildner gelungen, den Charakter eines ganzen Volkes auf einer bestimmten Stufe seiner Kulturentwickelung in so prägnanter Weise in zwei individuellen Typen zu fixiren. Und wie fein hat der Künstler überdies — allerdings unterstützt von einer Behandlung der Bronze, deren Vortrefflichkeit trotz aller Fortschritte ihrer Technik auch seither nicht übertroffen wurde — den gemeinsamen Familienursprung in den leisen Änderungen der Züge nüancirt, jener Züge, die den Stempel ungebändigter Kraft an sich tragen, wie sie das ganze Wesen des Römers jener Zeit für uns kennzeichnet und wie wir ihnen auch heute noch in den Volksklassen der ewigen Stadt hin und wieder begegnen. War es hier der Typus des Römers der Republik, den er geschaffen, so giebt uns seine „Römerin" (1876, Gips, abgeb. in L'art, 6. Bd., auch wieder in der Form einer Grabbüste das typische Weib jener Epoche. Zwar die Aufschrift des Sockels „Lanifica domiseda" und

Spindel und Rocken in ihren Händen kennzeichnen die Dargestellte bloß als die bescheidene Hüterin des Herdes ihrer Herrschaft, aber eben die damit betonte selbstlose Hingabe an die Interessen der Familie macht sie zur Ebenbürtigen ihrer Herrin, die ja in demselben Gedanken aufging, und so zur Repräsentantin des römischen Weibes überhaupt. Wie nun dies in feinst wägender Charakteristik und dabei in Formen, welche die Würde des Gegenstandes meisterlich betonen, bildnerisch ausgedrückt ist, das gehört wieder zu den Meisterleistungen der Skulptur überhaupt und erhebt das Werk zu einer Bedeutung, die seine anspruchslose äußere Form zu monumentaler Größe steigert. In einem dritten Werke sodann derselben Art, dem „Mariage romain“ (1877, Gips, Staatseig.) führt uns Guillaume die römische Welt in einem weitern Kulturstadium, etwa zur Zeit des Untergangs der Republik, in einem vornehmen jungen Paar vor, das in Prunkgewändern, die Hände ineinandergelegt, in gemessener Würde dasitzt, — ein Bild der Feierlichkeit, das nicht bloß mit künstlerisch fein charakterisirender Hand, sondern auch mit einer Genauigkeit der historischen und archäologischen Grundlagen gezeichnet ist, um die den Künstler mancher Fachgelehrte beneiden könnte. (Vergl. den Holzschnitt, S. 158).

Daß ein Bildner, der das Talent scharfer Charakteristik mit dem stilvoller Formengebung in so hohem Grade verbindet, sich auch an Aufgaben historischer Monumentalskulptur versuchen werde, liegt in der Natur der Sache. Guillaume's erstes Werk dieser Art war das Denkmal Colberts in Rheims (1861), sein jüngstes uns bekannt gewordenes ist der Entwurf zu jenem Girards für Avignon (1878). Wenn er in ersterem den Nachdruck zu sehr auf das Äußerliche der Erscheinung gelegt und darüber eine der hohen Bedeutung der Persönlichkeit entsprechende Betonung des physiognomischen Ausdruckes vernachlässigt hatte, so ist in letzterem gerade dieses Moment vortrefflich gelungen, während die Anordnung über die gewöhnliche Schablone nicht hinausreicht. Dazwischen liegt das Standbild Glucks für die Oper und jenes Rameau's für Dijon (1878), sowie eine ganze Reihe bildnerischer Verherrlichungen seines Lieblingshelden Napoleon I., zweimal in ganzer Figur als Kaiser (1861, beim Brande des Hôtel de Ville zerstört) und als Artillerielieutenant (1870, Staatseig.), dann in einer Folge von sechs Büsten in allen entscheidenden Wandlungen seines Lebens von Brienne bis St. Helena (1861—1867, Eigentum des Prinzen Napoleon). Wenn wir von der in nicht gerade glücklicher Weise antikisirten Kaiserstatue absehen, so zeigt sich insbesondere in den Büsten die ganze Meisterschaft des Künstlers hinsichtlich der Auffassung eines Charakters, der freilich wie nicht sobald einer zur Wiedergabe in Marmor geschaffen war. Wenig gelungen scheint uns sein jüngster Versuch im Stil mittelalterlicher Monumentalskulptur, die Statue Königs „Ludwig d. Heiligen“ (1878) in der Galerie St. Louis des Justizpalastes. Oder ist es etwa nur der ungewohnte Anblick des in voller, wohl allzu farbenfreudiger Polychromie prangenden Werkes, der über der prunkenden Oberfläche die darunter verborgene Schönheit nicht erkennen läßt?! Wie scharf übrigens die Grenze für das Talent Guillaume's zwischen antiker und mittelalterlicher Stoff- und Empfindungswelt hinläuft, das beweisen auch die Statuen der „Kirchenväter“ an der Façade der Trinitékirche und die Reliefs an den Chorschranken in Ste. Clotilde mit „Scenen aus dem Leben der Heiligen“. Bei jenen ging es noch an, eine Charakterisirung im Geiste der Antike durchzuführen; hier aber, in der durchaus gotischen Umgebung, stand der Bildner vor der Aufgabe, seine Stilweise im Sinne mittelalterlicher Empfindung umzubilden. Kaum ist es ihm jedoch geglückt die Äußerlichkeiten jenes Stils in Gesten, Gewandmotiven u. dgl. nachzuahmen, seine Seele vermochte er den Gestalten nicht einzuhauchen.

Um dies flüchtige Bild eines seiner glänzendsten Züge nicht zu berauben, müssen wir noch der Thätigkeit Guillaume's als Porträtisten erwähnen. Eine Reihe höchst geistvoll aufgefaßter und durchgearbeiteter Büsten, bei denen der Meister jeden Übergriff in das Malerische, wie er immer mehr Mode wird, streng vermeidet — er liebt es diesen Werken auch äußerlich die schlichte Form der griechischen Standbüste zu geben — zeugen von eminenter Begabung für das Erfassen des Individuellen. Wir führen als Beispiele die Büsten des Arztes Michon (1869), des Architekten Baltard, die Hochreliefbüste Ingres' (1877) in einem der Vorsäle der Ecole des beaux-arts, endlich die Büste Bulozs (1878), des Redakteurs der Revue des

deux mondes an, insbesondere die letzte von so markanter Behandlung, daß man meint, eines der kapitolinischen Meisterwerke aus der Zeit der römischen Republik vor sich zu haben, mit deren Helden der Kopf unseres schweizer Epigonen in seinen breiten, ausgearbeiteten Zügen etwas Gemeinsames zeigt. Guillaume's Meisterleistung ist aber unstreitig die Büste des



Erzbischof Darboy, von Eug. Guillaume.

Pariser Erzbischofs Darboy (1875, Luxembourg), reicher als es sonst seine Art in Mitra und Pluvial gebildet, aus deren Schmuck und Stickereien sich der bis in den letzten Meißelschlag belebte Kopf ungemein wirkungsvoll heraushebt, — ein Werk, das durchaus den Stempel seltener künstlerischer Inspiration und geistiger Superiorität an sich trägt und der modernen Bildnerei zu hoher Ehre gereicht. (Vergl. die Abbildung.)

(Fortsetzung folgt.)



Fries aus der Ratsstube zu Lüneburg.

Kunstlitteratur.

H. v. Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom. Paris, Baudry; Wien, Lehmann & Wenzel. 1880. Fol.

Mit dem soeben erschienenen Texte des in dieser Zeitschrift wiederholt besprochenen Werkes ist dessen erster Band nunmehr vollendet. Der Text umfaßt auf 48 Bogen die Einleitung über den Ursprung und die Vorstufen von St. Peter in Rom, eine längere Abhandlung über Donato Bramante und seine Werke, nebst dem Register derselben, ferner dessen urkundlichen Bericht über den Vierungsturm des Mailänder Domes, kritische Untersuchungen über alle bis zum Tode Raffaels entstandenen Entwürfe zur Peterskirche, die Beschreibung der 55 Tafeln dieses Bandes, einen Gesamtüberblick und mehrere Register; dem Text sind 20 Lichtdrucktafeln beigefügt.

Man kann diesem Text im allgemeinen nur nachrühmen, daß er mit der größten Sorgfalt und wissenschaftlichen Gediegenheit verfaßt, daß er klar und einfach geschrieben ist, wenn auch mit Begeisterung für Bramante, dessen Ruhm er erhöhen soll. — Es ist uns hier nicht möglich, der Arbeit in vollstem Maße gerecht zu werden, weil erst das Erscheinen des zweiten Bandes, auf welchen oft Bezug genommen wird, ein tieferes Eindringen in den Gegenstand ermöglicht. Doch wollen wir unseren Lesern eine Reihe der wichtigsten Forschungsergebnisse des Verfassers mitteilen.

H. v. Geymüller bietet uns nach der Einleitung zunächst eingehende Studien über den echten Namen, Geburtsort und die Familie des Bramante; diese besaß einige kleine Güter in Monte Asdrualdo, Pistrino und Monte Brandi, alle drei in der Umgebung von Fermignano, drei Meilen von Urbino; der Vater Agnolo di Pascuccio alias Bramante hieß auch Pascuccio d'Antonio da Monte Asdrualdo. Unser Meister wurde vermutlich auf einem Landgute in demselben Territorium, damals del Colle, später Ca Bramante geheißen, 1444 geboren und Donato oder Donnino genannt. Die Mittel gestatteten ihm nicht, in seiner Jugend eine höhere Bildung zu erlangen. Als Maler gehörte er der umbrisch-florentinischen Schule an, als Architekt der Schule des Luciano da Lauranna, welcher den herzoglichen Palast in Urbino baute.

Vor 1476 fällt Bramante's Reise nach der Lombardei, woselbst er zu Mantegna in die Lehre ging. Den Weg nach Mantua nahm Bramante, wie ich hinzufügen will, wahrscheinlich auf derselben großen Heerstraße des Mittelalters, auf welcher nach v. Reumont Lorenzo de' Medici nach Mailand zog, von Urbino über Arezzo nach Florenz, von dort über Prato, Pistoja, Lucca nach Pietrasante, Sarzana und Pontremoli. Dort überschritt man den Apenninenpaß und gelangte über Parma nach Mantua, wo seit 1470 Leon Battista Alberti, mit welchem v. Geymüller Bramante in Verbindung bringt, San Andrea baute. Seit 1474 malte dort Andrea Mantegna im Castell. Von Mantua kam Bramante nach Mailand, woselbst seine Beteiligung an S. Maria presso San Satiro nach v. Geymüller schon ins Jahr 1472 fällt und eher vorher als nachher. Die Reste von S. Radegonde in Mailand nimmt v. Geymüller mit Pagave und Carlo Casati als frühestes Werk Bramante's daselbst in Anspruch. Pagave und v. Geymüller schreiben ihm auch den Plan zur Façade der Kirche S. Maria zu Abbiate Grosso zu, datirt 1477, welche in Figur 10 abgebildet ist.

Daß Bramante nicht immer in Mailand blieb, ist aus einem Sonett an Gasparo Visconti ersichtlich, in welchem er einer Reise nach Genua, Nizza, Savona, Alba, Asti, Agni,

Tortona und Pavia gedenkt. Ob er damals schon nach Rom kam, hält v. Geymüller für unerweisbar. — In Bezug auf das Ospedale maggiore in Mailand ist es merkwürdig, daß Bramante auch einmal gotisch gebaut hat, nämlich neun Spitzbogenfenster nach der Straße im ersten Stockwerk. 1488 wird Bramante's Modell zur Domkuppel von Mailand urkundlich erwähnt; in diese Zeit setzt v. Geymüller das interessante Dokument Bramante's über den Vierungsturm, welches Mongeri im Archivio storico lombardo (V, fasc. 3; Mailand 1877) veröffentlicht hat (S. 116 ff.). Auch in dem Modell zur Domkuppel zeigt sich Bramante als Gotiker.

Nun folgen ausführliche Erörterungen über des Meisters Beteiligung am Dom zu Como, sowie über seine Nichtmitwirkung an der Certosa zu Pavia, seinen Anteil an S. Ambrogio zu Mailand und seine übrigen, seither erwähnten Bauten in der Lombardei, bei welcher Gelegenheit viele wertvolle Dokumente veröffentlicht werden. v. Geymüller sagt, welchen Weg Bramante nach Rom eingeschlagen hätte, wisse man nicht; da wird indessen wieder die früher genannte mittelalterliche Heerstraße maßgebend sein, von Mailand über Cremona nach Parma, Pontremoli u. s. w.

Der Gedanke v. Geymüllers, das Studium der Baudenkmäler dorischer Ordnung in Rom hätte Bramante in „wenigen Tagen" genügende Sicherheit gebracht, um den Tempietto von S. Pietro in Montorio zu schaffen, dürfte etwas gewagt sein; wenn Bramante im September 1499 Mailand verließ und schon im Jubeljahr 1500 das Wappen Alexanders VI. an der heiligen Thür von San Giovanni in Laterano malte, so müssen die Altertumsstudien des Meisters größtenteils in die Zeit seiner Bauthätigkeit in Rom fallen, wie auch unser Autor annimmt.

Das Haus des Schreibers Turcius aus Novara Bramante nachträglich zu nehmen und einem jüngeren Architekten zuzuschieben, dürfte wenig Beifall finden; gesteht ja doch v. Geymüller selbst die Verwandtschaft dieses Baues mit den anderen Palästen Bramante's zu. Der Bau scheint eben doch zu beweisen, daß Bramante's erstes Debüt in Rom auf dem Gebiete des Palastbaues nicht so glücklich war wie bei seinem Tempietto.

Über die Cancelleria, welche inschriftlich 1495 datirt ist und 1496 vom Cardinal Riario bewohnt wurde, der bereits 1492 den Bau ausführen ließ und mit Bramante früher in Savona zusammengetroffen sein kann, bringt ein Brief des Lodovico il Moro vom Dezember 1493 einiges Licht, der den Befehl enthält, man solle den damals abwesenden Bramante in Florenz und Rom suchen; es wird sich also das Rätsel am leichtesten so lösen, wie schon 1785 ein Mailänder vermutete, Bramante habe vor 1492 noch in Mailand den Plan zur Cancelleria entworfen, aber Antonio di Montecavallo habe den Bau ausgeführt, und dieser Architekt sei auch für die Mängel des Palastes verantwortlich.

H. v. Geymüller unternimmt abermals einen Ehrenrettungsversuch zu Gunsten Bramante's gegen den Verdacht, er habe Giuliano da San Gallo aus seiner Position verdrängt. Er sagt: „Bramante stand somit im Dienste des Pabstes vor der Ankunft Giuliano's (in Rom), konnte folglich bei seiner Ankunft nicht Schritte thun, um Giuliano aus seiner Stellung beim Papst zu vertreiben"; dieses Im-Dienste-des-Papstes-Sein Bramante's vor der Ankunft Giuliano's, welcher am 30. Mai 1504 faktisch Architekt Julius' II. war, ist nun aber nicht erwiesen. Wenn Bonnani, auf welchen sich v. Geymüller stützt, sagt, schon 1503 habe Julius II. die vatikanischen Bauten beschlossen, so ist erstens Bonnani nicht die zuverlässigste Quelle — giebt er ja doch auch Raffaels Plan für St. Peter bei Serlio für denjenigen Bramante's aus — und wenn er Recht hätte, würde zweitens damit noch nicht bewiesen sein, mit dem Beschluß zur Ausführung der Bauten sei auch Bramante zu ihrem Leiter ernannt worden.

Giuliano hat aber schon 1494 für Julius den Palast in Savona gebaut und noch 1505 die Halle der Flötenspieler für den Papst entworfen; er war schon unter Paul II. am Bau thätig, hatte daher wohl ein Vorrecht, am Neubau von St. Peter mitzuwirken. Vasari hatte seine Nachrichten von Giuliano's Sohn Francesco, also ist er gerade in diesem Punkte nicht der schlechteste Gewährsmann. Wenn Vasari um 1504 Bramante aus der Lombardei zurückkehren läßt, so steht das allerdings im Widerspruch mit der früheren Angabe im Leben Bramante's, ließe aber sogar eine zweite Reise Bramante's nach der Lombardei zu, von welcher er zurückgekehrt sein könnte.



Bei der Darstellung von Bramante's Absicht in betreff des vatikanischen Palastbaues hat v. Geymüller die zwei auf Blatt 25, Fig. 2 seines Werkes facsimilirten Vogelperspektiven wohl mit Recht Bramante zugeschrieben: St. Peter ist hier als eine frühere Idee Bramante's skizzirt, und die kannte nur er; später konnte nur der im Entstehen begriffene Bau gezeichnet werden, wenn ein Anderer der Autor des Blattes wäre. Nur will mir 1505 besser als Datirung desselben passen, als 1503 oder 1504.

Betreffs der übrigen Bauten Bramante's in Rom ist der Nachweis von Bedeutung, daß der Palast, den früher Raffael bewohnte, von Bramante für sich selbst gebaut ist, und daß Raffael denselben zwischen 1518 und 1520 gekauft hat. Der Palast kann erst nach 1506 entstanden sein, da damals Bramante laut Zeugnis des Vasari (im Leben des Jacopo Sansovino) im Belvedere wohnte. Durch die Autorschaft Bramante's an diesem Palast ist nachgewiesen, daß Bramante selbst die kräftigere Behandlung des Palastbaues mit Rustica und Säulenordnungen einführte, welche schon am Palast bei S. Biagio della Pagnotta beabsichtigt war, und welche Raffael, Giulio Romano und Baldassare Peruzzi bei ihren Palästen beibehielten.

Wichtig sind auch die Untersuchungsresultate Rossi's über die Consolazione zu Todi, welchen sich v. Geymüller anschließt: danach sind sieben Meister an diesem Bau urkundlich erwiesen, nur Bramante nicht. Vor der Gründung der Kirche, 17. März 1504, konnte aber außer Bramante oder Peruzzi kaum ein Anderer den Plan derselben gemacht haben.

v. Geymüllers Meinung, die Farnesina in Rom sei von Raffael gebaut, und auch bei dem Dom von Carpi komme Peruzzi nicht in Betracht, wird wohl kaum Anhänger finden, um so weniger, da Milanesi dieselbe in seiner Vasari-Ausgabe ablehnt.

Im Verlauf seiner Untersuchungen über die Skizzen und Entwürfe für St. Peter gelangt nun v. Geymüller zunächst zu dem wichtigen Ergebnis, daß von dem Rossellinischen Bau, welcher von Giuliano da San Gallo fortgesetzt wurde, ein viel beträchtlicherer Teil zur Ausführung gekommen ist, als man seither angenommen hatte. Dadurch wird es erst erklärlich, warum Bramante sich so streng an die Rossellino-S. Gallo'schen Fundamente anschloß; „der Papst und Bramante mußten wenigstens den Schein retten, als benützten sie die Anfänge ihrer Vorgänger". Es wäre in den Augen des ohnehin über den Neubau mißgestimmten Hofes gar zu kühn gewesen, nicht nur die alte Basilika anzugreifen, sondern sogar die nicht unbedeutenden Anfänge zweier Vorgänger ganz zu beseitigen. Der mächtige provisorische Chor Bramante's rettete den Schein, bis diese Vorsicht nicht mehr nötig war. Dieser Ansicht kann man nur um so mehr zustimmen, als der provisorische Chor erst 1585 abgerissen wurde. Mit Recht bezeichnet wohl v. Geymüller eine ganze Reihe von Zeichnungen Peruzzi's als solche, welche dieser als Bureaugehülfe für Bramante zeichnete. Beim Aufziehen des Bramantischen Pergamentplanes in den Uffizien, dessen Unterschrift ebenso wie die Bezeichnung „Giuliano da San Gallo" auf Blatt 55, Fig. 2 von Vasari's Hand ist, in dessen Besitz diese Zeichnungen früher waren, wurden von Antonio da San Gallo giovane zwei handschriftliche Bemerkungen entdeckt, welche besagen, daß Bramante diesen Plan selbst gezeichnet hat, daß aber der Bau nicht nach ihm ausgeführt wurde. v. Geymüller bezeichnet diesen Pergamentplan selbst als solchen, der gemacht wurde, als Bramante der Bau noch nicht zugesprochen war „und es galt, über die Entwürfe Giuliano's da San Gallo und vielleicht noch Anderer zu siegen". Auch Antonio da San Gallo der Jüngere ist als Hilfskraft Bramante's durch eine Zeichnung vertreten, welche v. Geymüller in's Jahr 1505 versetzt.

Der berühmte Rotstiftplan, Blatt 9, 10, 11, welchen ich in meinen Beiträgen zur Baugeschichte von St. Peter in Rom in dieser Zeitschrift (1874, No. 9—10) mit D bezeichnete und später (1875, 248 ff.) mit v. Geymüller selbst als Bramante's Gedanken entsprechend anerkannte, wird durch den Umstand, daß Peruzzi Bramante's Hilfskraft war, um so verständlicher.

Etwas gewagt dürfte der Versuch sein, die Zeichnungen mit zitterigem Strich dem angeblich an Handgicht leidenden Bramante zuzuschreiben, dagegen andere, sicher und fest gezeichnete, in die Zwischenzeiten zu verlegen, da Bramante's Gicht nachließ. Bemerkenswert

dagegen ist die Notiz, daß Fra Giocondo schon mit dem 1. Januar 1514 an den Bau von St. Peter berufen wurde, also vor Giuliano da San Gallo.

Den angeblichen Plan Raffaels bei Serlio verwirft v. Geymüller mit Recht als vollständig unzuverlässig und in den Verhältnissen verzeichnet. Von Giuliano's da San Gallo Plänen datirt v. Geymüller denjenigen auf Blatt 28, Fig. 2 vor Raffael, die anderen nach dessen Tode. Wichtig ist der Nachweis, daß das Memoriale Antonio's da San Gallo giovane, der nicht Picconi, sondern Coroliani hieß, noch bei Raffaels Lebzeiten als Koncept zu einem Berichte an den Papst geschrieben ist und zwar vor dem 1. Juli 1515, um welche Zeit sich Giuliano vom Bau zurückzog. Aus diesem Memoriale ergeben sich dann Aufschlüsse über Raffaels wirklichen Plan, der ein Langhaus von großer Länge, von Bramante's Anordnung abweichende Querschiffabschlüsse und eine für die Pfeiler viel zu schwere Kuppel beabsichtigte. Daß Raffael als Architekt zu Gunsten Bramante's und Antonio's da San Gallo durch v. Geymüller etwas degradirt wird, scheint viel berechtigter zu sein, als daß man ihn zu einer monströsen Größe hinaufzuschrauben versucht. Eine ganze Reihe von Skizzen und Entwürfen Antonio's datirt v. Geymüller in diese frühe Zeit des Memoriale. Es ergiebt sich dann nach unserem Verfasser, daß Raffael zwei verschiedene Pläne entwarf, den ersten, welchen Antonio tadelte und einen zweiten endgültigen, nach welchem vermutlich Serlio seine ungenaue Zeichnung gab; die Pläne Giuliano's da San Gallo aber seien mehr oder weniger Korrekturgedanken des unvollkommenen Raffaelischen Planes. Diese Ansicht hat viel für sich, wenn man die Begründung verfolgt, wie sie v. Geymüller giebt.

Eine nicht uninteressante Notiz ist die durch Berechnung sich ergebende, daß die Flucht Michelangelo's von Rom auf den 18. April 1506, d. h. den Tag der Grundsteinlegung von St. Peter fällt. — Am 1. April 1520, eine Woche vor Raffaels Tode, wurde Antonio da San Gallo Coroliani zum Dombaumeister von St. Peter ernannt.

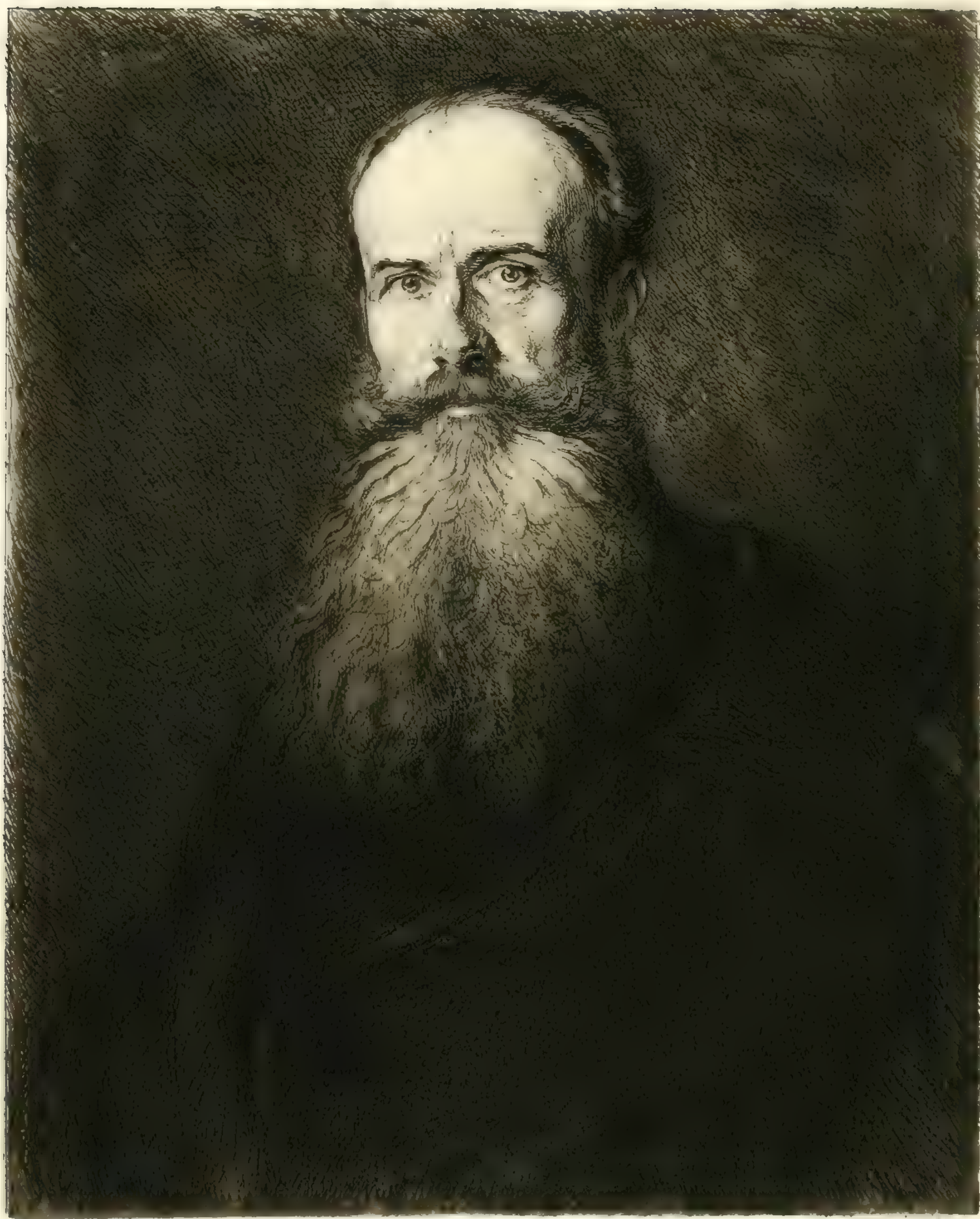
Soviel hier von diesem Texte, auf dessen unendlich viele Einzelheiten wir nicht eingehen können. Erst wenn der zweite Band erschienen sein wird, welchen v. Geymüller zusammen mit dem verdienten Forscher E. Müntz herausgiebt, und der alle Urkunden über den Bau von St. Peter bringen soll, läßt sich das Ganze überblicken. Die Urkunden werden gewiß noch manches Licht auf die verwickelte Baugeschichte von St. Peter werfen. Möchte es dem Verfasser des so großartig angelegten und durchgeführten Werkes recht bald gelingen, dasselbe zu vollenden! Der bleibende Wert seiner Arbeit liegt nicht bloß in den Lichtdruckplänen, sondern ebenso sehr in der gediegenen Interpretation derselben, die jedermann mit Freude begrüßen wird.

Rudolf Redtenbacher.

Notiz.

Das Porträt Friedrich Prellers, welches diesem Hefte beiliegt, ist eine Originalradirung von Willem Linnig d. J., Professor an der großherzoglichen Kunstschule zu Weimar. Oft und gern hat der Meister der Odysseelandschaften im Atelier des niederländischen Künstlers verweilt, und wir wissen, wie sehr der große Idealist den Realisten und seine Werke verstand und schätzte. So, wie Preller in dieser Radirung aufgefaßt wurde, mit dem ausdrucksvollen Kopfe, bedeckt mit der unfehlbaren Mütze, die kunstgeübte Hand auf den Stab gestützt, mag er oftmals vor einem Bilde seines wohl um vierzig Jahre jüngeren Kollegen gesessen haben. Es ist ein Porträt, wie es treuer und lebendiger nicht zu denken ist und es wäre müßig, die Vorzüge dieser vortrefflichen Leistung näher zu definiren. Nur Eines sei noch bemerkt, daß das Blatt trotz seiner feinen Tonabstufung und Modellirung in einer Ätzung fertig gestellt wurde: ein Beweis der Meisterschaft Linnigs in Handhabung der Radirnadel.

Schulte vom Brühl.



F. Schmidt.

Friedrich Schmidt.

Von Karl Weiß.

Mit Illustrationen.



enige Jahre noch, und das neue Wien, wie es vor beinahe einem Vierteljahrhundert geplant wurde, mit seinen zahlreichen monumentalen Bauten, Prachtstraßen und Plätzen, ist vollendet, — eine Bauepoche abgeschlossen, wie sie kaum eine zweite Stadt der Erde in neuerer Zeit aufzuweisen hat. Wer diese Zeit miterlebte, von ihrem Beginn an, wer die Bestrebungen und den Wettkampf der Künstler, den Widerstreit der Anschauungen über die Grundprinzipien der Architektur aufmerksam verfolgte und nunmehr die Reihe der Kirchen und öffentlichen Gebäude überblickt, welche, wenn sie auch nicht allen idealen Anforderungen entsprechen, doch den Stempel großartiger, schöpferischer Gestaltungskraft an sich tragen, der hat die stets erprobte Wahrheit von neuem erfahren, daß wir auf dem Gebiete der Kunst dem freiwaltenden Genius bedeutender Persönlichkeiten mehr als dem klügelnden Schulverstande vertrauen dürfen.

Zu diesen Persönlichkeiten zählt Friedrich Schmidt, einer der Männer, welche durch ihre monumentalen Schöpfungen Wien auf Jahrhunderte hinaus sein charakteristisches Gepräge gaben. Wenn wir seine Werke betrachten, so werden wir vielleicht von ihnen nicht immer vollständig befriedigt sein, aber wir können uns nicht des Eindrucks erwehren, daß aus ihnen ein mächtiger Künstlergeist zu uns spricht, der nicht bloß fremde Ideen, glatt geformt, in sich aufzunehmen versteht, sondern selbstthätig schafft und wirkt. Es ist eine jener seltenen, scharf ausgeprägten Individualitäten, welche mit Begeisterung ihren Beruf, mit tiefem Ernst die von ihnen eingeschlagene Richtung verfolgen und durch ihr mit der Gunst der Umstände gepaartes Talent nach harten Kämpfen zur geistigen Führerschaft hindurchdringen. Nur mit diesen Eigenschaften gelang es Schmidt, sich inmitten der merkwürdigen künstlerischen Entwickelung Wiens nicht bloß zu behaupten, sondern seinen Ruf als eines der bedeutendsten Architekten der Gegenwart sich zu erwerben. Wir wollen es versuchen, dies durch die Schilderung seiner künstlerischen Laufbahn darzuthun, wobei wir die biographischen Daten dem schon früher in diesen Blättern erwähnten gehaltvollen Aufsatze entnehmen, welchen R. v. Eitelberger im 2. Bande seiner gesammelten kunsthistorischen Schriften (Wien, 1879) veröffentlicht hat.

Friedrich Schmidt, am 22. Oktober 1825 zu Frickenhofen in Württemberg geboren, ist der Sohn eines lutherischen Pfarrers, dessen Großvater Hofbaumeister in Hannover

war. Neben seinem kirchlichen Berufe beschäftigte sich Schmidts Vater gerne mit dem Holzbau, überhaupt mit allen bautechnischen Arbeiten, und so wurde der Sohn als Kind schon mit den Zimmermannswerkzeugen vertraut und lernte sehr frühzeitig deren Handhabung kennen. Während der Knabe zu Scharndorf die lateinische Schule besuchte, starb der Vater in Wildbad (1838) vermögenslos, eine zahlreiche Familie zurücklassend. Die Herzogin Henriette von Württemberg, welche gleichzeitig in Wildbad verweilte, nahm sich hochherzig der Familie an und verlieh Friedrich ein Stipendium von 200 Fl. auf die Dauer von vier Jahren, wodurch dieser in die Lage versetzt wurde, zuerst die Realschule und dann die polytechnische Schule in Stuttgart zu besuchen. Durch die meisterhafte Organisation der letztgenannten Lehranstalt und durch seinen Feuereifer legte Schmidt den Grund zu seinen theoretischen und praktischen Kenntnissen. Bei Breymann machte er sich die Konstruktionslehre, bei Mauch die Stillehre zu eigen. In den Sommermonaten ging er, wie es die Schulordnung vorschrieb, zu einem Werkmeiste in die Lehre, wo er alle technischen Arbeiten wie ein gewöhnlicher Maurer und Steinmetz verrichtete und nach deren Erlernung sein Zeugnis erhielt. Seine Vorliebe für die gotische Baukunst sprach sich schon damals aus. Während in der Schule auf die klassischen Denkmale als Vorbilder hingewiesen wurde, zog es ihn außerhalb der Schule aus eigenem Antriebe mächtig zur Frauenkirche in Eßlingen hin, zu diesem anmutigen Denkmale des Mittelalters, mit dem schönen durchbrochenen Turme, in dessen Studium er sich an Sonn- und Feiertagen vertiefte.

In der Zeit von Schmidts Aufenthalt an der polytechnischen Schule entflammte sich in Deutschland die Begeisterung für den Ausbau des Kölner Domes, und auch unser Kunstjünger wurde davon erfüllt. Als er seine Studien vollendet hatte, trieb es ihn mit aller Macht an den Rhein, an die Stätte jenes großartigen Baudenkmales, für das seine Phantasie erglühte mit dem sehnlichsten Verlangen, an dem Werke mitzuwirken und in seine Formenbildung einzudringen. Unbekannt und ohne eine Empfehlung ließ er sich nur auf Grund seines Lehrbriefes in die Bauhütte des Domes als Steinmetz aufnehmen und unterzog sich als solcher einige Zeit hindurch den ihm übertragenen Arbeiten. Als Meister Zwirner erfuhr, daß der junge Steinmetz ein absolvirter Techniker aus Stuttgart und im Zeichnen und Entwerfen gewandt sei, machte er ihn zum Polier. Nach mehrjähriger Thätigkeit legte Schmidt im J. 1852 die Steinmetzmeister-Prüfung und in Berlin die Staatsprüfung als Baumeister ab.

Am Kölner Dom hatte unser Meister vollauf Gelegenheit, in das innerste Wesen des gotischen Stiles einzudringen, da es sich bei der Fortsetzung des Ausbaues um die Lösung der schwierigsten bautechnischen Fragen handelte. Er übte sich dort aber auch praktisch in der Steinmetzkunst, in der Behandlung und Verwertung der Steingattungen und erwarb sich auf diese Weise für seinen Beruf einen Schatz von Kenntnissen, welcher zu einer virtuosen Handhabung der Kunst und des Handwerkes führte. Durch die umfassenden Studien der bedeutendsten mittelalterlichen Denkmale, welche seine Stellung bedingte, und durch die Neigung, seiner Kunst zur vollsten Geltung zu verhelfen, erwuchs sein Bestreben, den gotischen Stil in seinen schönsten und reinsten Formen in Anwendung zu bringen. Am Rhein lernte Schmidt aber auch eine neue Welt kennen. Dort regte sich zu jener Zeit ein überaus reges Leben auf den verschiedensten Gebieten. Die nationale Politik, der Katholicismus, die Künste und Wissenschaften hatten hervorragende und geistvolle Vertreter; alles, was geschah, wurde mit über-

sprudelndem Eifer in Wort und Schrift, mit fesselnder Begeisterung betrieben. Schmidt trat mit einer Reihe dieser Männer in regen Verkehr, dessen Wirkung auf seinen empfänglichen Sinn nicht ausbleiben konnte. Aus dem in ihm erwachten Drange, sein Fühlen und Denken mit seiner Kunstübung in Einklang zu bringen, reifte der Entschluß, in den Schoß der Kirche einzutreten, welche einst den Ideengehalt der Kunst mächtig zu beherrschen wußte. Nachdem Schmidt mehrere Jahre unter Zwirners Leitung am Kölner Dom thätig gewesen war, gelang es ihm, sich einen größeren selbständigen Wirkungskreis zu schaffen, obwohl in Köln ein bedeutender, bereits eines großen Rufes sich erfreuender Künstler — V. Statz — dieselbe Richtung auf dem Gebiete der Baukunst verfolgte. Der Stadtrat stellte ihn an die Spitze der besonders für die Ausbildung der Baugewerbe bestimmten Gewerbeschule. Von Jahr zu Jahr mehrten sich die Aufträge zur Ausführung größerer und kleinerer kirchlicher Bauten. Im J. 1853 vollendete Schmidt die katholische Kirche in Quedlinburg, kurz darauf die Stephanskirche in Krefeld, eine große dreischiffige Halle, von welchen erstere in Stein, letztere in Rohziegeln ausgeführt wurde. In Köln selbst versuchte er sich an zwei gotischen Profanbauten. Auch an mehreren Konkurrenzen beteiligte sich unser Künstler in ehrenvollster Weise, wie an jener zum Bau der Votivkirche in Wien (1855), bei welcher ihm der dritte Preis zuerkannt wurde.

Durch die Pläne zur Votivkirche hatte sich Schmidt in Österreich die ersten Freunde erworben. In fachmännischen Kreisen fühlte man heraus, daß sie das Werk eines gereiften, selbständig schaffenden Künstlers seien, der die Gotik vollständig beherrschte. Als die österreichische Regierung damals den Aufschwung der bildenden Künste durch Heranziehung vorzüglicher Kräfte zu fördern trachtete und sich mit den Reformen der Akademien beschäftigte, berief Graf Leo Thun auf Anregung des Marchese Pietro Selvatico in Venedig, welcher in Sachen der italienischen Kunst ein gewichtiges Votum hatte und großen Wert darauf legte, daß die in Aussicht genommene Restauration mehrerer kostbarer lombardischer und venetianischer mittelalterlicher Kunstdenkmale tüchtigen Händen anvertraut werde, Friedrich Schmidt zur Übernahme einer Lehrkanzel an der Kunstakademie in Mailand. Nicht ohne Widerstreben folgte dieser dem Rufe, das Schwierige seiner neuen Stellung voraussehend. In Köln hatte er eine neue Heimat gefunden, die Achtung und die Liebe seiner Kunstgenossen sich erworben und sich einen häuslichen Herd gegründet. Seine Leistungen fanden die beste Anerkennung darin, daß er hinreichend mit der Ausführung von Bauten beschäftigt war. In Mailand war er als Fremdling den dortigen Kunstjüngern von einer Regierung aufgedrungen, welche im Widerspruche mit deren nationalen Wünschen stand. Wie schwierig war es für ihn als Deutschen, der sein Vaterland liebte, sich dort Einfluß und Ansehen zu verschaffen, wenn auch nur als Künstler und zum Besten der Kunst. Doch das ehrgeize Verlangen nach einem bedeutenderen Wirkungskreise, das Vertrauen auf sein Wissen und Können besiegte die Bedenken, und im März 1858 reiste er an seinen Bestimmungsort ab. In Wien, das er auf der Durchreise berührte, fand er das herzlichste Entgegenkommen bei den Fachgenossen und den einflußreichsten Kunstfreunden; diese feierten den neugewordenen Österreicher bei einem heiteren Symposion.

Der Aufenthalt Schmidts in Mailand war von kürzerer Dauer, als sich voraussehen ließ. Schon nach einem Jahre (1859) verlor Österreich im Kriege mit Frankreich und Sardinien die Lombardei. Während der kurzen Thätigkeit in Mailand

hatte der Künstler durch sein gewinnendes Wesen und seine reichen Kenntnisse sich eine geachtete Stellung errungen, wozu nicht wenig beitrug, daß er sich rasch und gewandt die italienische Sprache angeeignet hatte. Mit der Anfertigung der Restaurationspläne für die Kirchen St. Ambrogio in Mailand und Sta. Maria del Orto in Venedig betraut, zeigte er sein tiefes Eindringen in die Formen dieser Denkmale, und indem er in seinem Unterrichte zu erkennen gab, daß er der Jugend den Weg zu einem gründlichen Verständnisse derselben anbahnen wolle, gewann er auch als Lehrer Boden. So kam es, daß Schmidt von einflußreichen Männern, wie von dem späteren Minister Jacini, gedrängt wurde, in Mailand zu bleiben. Doch er wies alle Anträge zurück und zog über die Alpen nach der Donaustadt, wo ihn die österreichische Regierung durch eine Professur der Architektur an der Akademie der bildenden Künste in Wien entschädigte.

Zu der Zeit, in welcher Schmidt nach Wien kam, war durch den Antrieb der jüngeren Generation von Architekten, durch die erhöhte Bedeutung, welche der Staat der Kunst beilegte und durch die in Angriff genommene Stadterweiterung die Regeneration der Baukunst im vollen Gange. Seit länger denn einem Decennium waren die Bestrebungen der besseren Künstler und Kunstschriftsteller dahin gerichtet, den Sinn für die Traditionen der großen Kunstepochen der Vergangenheit zu beleben, das Studium der bedeutendsten Denkmale des Mittelalters zu fördern und aus diesen die geistige Anregung zu neuen Schöpfungen zu gewinnen. Die praktischen Erfolge dieser Bewegung waren die Altlerchenfelderkirche und die Votivkirche, das Arsenal mit dem Waffenmuseum, der israelitische Tempel in der Leopoldstadt, das Gebäude der Nationalbank u. a. — Bauten der verschiedensten Stile, welche von dem großartigen Umschwunge in den Kunstanschauungen Zeugnis gaben und für immer die Marksteine einer neuen Epoche auf dem Gebiete der Architektur bleiben werden. Die Stadterweiterung stellte den Künstlern noch weit zahlreichere und bedeutendere Aufgaben, wie den Neubau mehrerer Kirchen, zweier Museen, zweier Theater, der Universität, des Rathauses und anderer öffentlicher Gebäude, ferner den Bau zahlreicher Paläste, Hotels und luxuriöser Wohnhäuser längs der Ringstraße in Aussicht. Mit den Architekten sahen die Bildhauer, die Maler und die verschiedenen dabei in Betracht kommenden Kunstgewerbe dem bevorstehenden goldenen Zeitalter der bildenden Künste entgegen. Die Stilfrage erhitzte die Gemüter und führte zu den lebhaftesten Erörterungen inner- und außerhalb der fachmännischen Kreise. Die Erfindung eines neuen Baustiles wurde auf die Tagesordnung gesetzt. Vor dem gotischen Stile hatte man gewaltigen Respekt. Man äußerte sogar große Freude darüber, daß der Dom von St. Stephan einer durchgreifenden Restauration unterzogen und eine neue Kirche in voller Pracht der alten französischen Kathedralen erbaut werde; im allgemeinen betrachtete man es aber doch als einen Luxus, selbst bei Kirchenbauten, sich des gotischen Stiles zu bedienen. Woher solle dazu das Geld genommen werden? Werde nicht der Anteil der Bildnerei und Malerei bei der Gotik ein sehr beschränkter, untergeordneter bleiben? Endlich hielt man sich überzeugt, daß dieser Stil den Bedürfnissen und Anschauungen der Gegenwart nicht entspreche. Ein hervorragender Kunstschriftsteller sprach unter Hinweis auf München den Satz aus, welcher sich später auch in der Praxis bewährte, daß allen Baustilen ein großes Kulturelement innewohne, selbst wenn man diese nur in mehr oder minder gelungenen Kopien der Welt wieder vorführe. Diese Anschauung teilten auch begabte und gebildete Architekten. Es handelte sich nach ihrer Ansicht nur darum, den

Geist jedes Baustiles richtig zu erfassen und von demselben nach Bedarf Gebrauch zu machen.

In diesen Kreis trat Friedrich Schmidt, jedoch mit ganz anderen Anschauungen, ein. Von dem Geiste der Kunstrichtung, welche er eingeschlagen, durchdrungen, mit der Handhabung der Formen des gotischen Stiles durch seine Studien und seine praktischen Kenntnisse innigst vertraut, hatte er bisher all sein Bestreben dahin gerichtet, den von ihm erkorenen Stil zur vollen Geltung zu bringen. Allerdings konnte es ihm nicht beifallen, für denselben die Herrschaft in Anspruch zu nehmen: aber auf dem Gebiete des Kirchenbaues war er für die ausschließliche Berechtigung der Gotik eingetreten und hatte durch die von ihm ausgeführten Bauten gezeigt, daß er es verstand, an die lokalen Traditionen anzuknüpfen und mit verhältnismäßig geringen Geldmitteln zu bauen. Daß es Schmidt durch seine Entschiedenheit, durch sein überlegenes Wissen und Können und sein rasches Erfassen der neuen Verhältnisse gelang, nicht nur auf dem Gebiete des Kirchenbaues, sondern auch auf dem des Profanbaues große Erfolge zu erzielen, wird der folgende Überblick seiner Thätigkeit zeigen.

Die erste ihm in Wien zugefallene Aufgabe war der Bau einer neuen Kirche der Lazaristen-Kongregation im Bezirke Neubau, wozu Schmidt noch im J. 1859 den Entwurf machte. Der Bau wurde 1860 begonnen und 1862 vollendet. Die Kirche besteht aus einem dreischiffigen, fast gleich hohen Langhause, einem doppelten Kreuzschiffe und einem einschiffigen Chore. Über der Vierung erhebt sich der Turm, welcher in der Firsthöhe aus dem Viereck in das Achteck übergeht. Einfache Kreuzgewölbe, die auf profilirten Pfeilern ruhen, überdecken den Kirchenraum. Dem zweischiffigen Kreuzschiffe sind in der Richtung des Presbyteriums vier Kapellen für die Nebenaltäre angebaut. Die Fenster sind mit einfachem Maßwerk geschmückt. Das Hauptportal schließt mit einem großen Ziergiebel, in welchem die h. Dreifaltigkeit und die Statue der Immaculata angebracht ist. Das Äußere der Kirche wird durch vor gelegte Strebepfeiler, welche durch Giebel verbunden sind, belebt. Eine ähnliche Giebelanordnung hat der Turm. Bei der Ausstattung der Kirche legte der Künstler den Schwerpunkt auf den steinernen Hauptaltar. Über der Mensa erhebt sich das Tabernakel und über demselben der Platz für die Aufstellung des Sanctissimum, nach welchem zu beiden Seiten Treppen führen. Etwas rückwärts thront unter einem reichen Baldachin die Statue der Immaculata. Die steinerne Kanzel ruht auf sechs freistehenden Säulen und ist in Relief mit den Bildern der Kirchenväter geschmückt. Die Beichtstühle stehen an den Seiten des Langhauses in arkadenförmigen Nischen. Die Kirche, aus Ziegeln mit Hausteinverkleidung erbaut, kostete samt der inneren Ausstattung nicht mehr als 250000 Gulden. Gleich bei der Anlage dieser Kirche bewährte Schmidt den denkenden Künstler, welcher sich bemühte, mit geringen Mitteln einen monumentalen Bau zu führen und in der Konstruirung desselben Eigenartiges zu schaffen. Diese Eigenartigkeit beruht auf der Anordnung der doppelten Kreuzschiffe, dem über der Vierung sich erhebenden mächtigen Turme und den Giebelabschlüssen am Äußern der Kirche, welche dem Baue trotz seiner Einfachheit einen besonderen Reiz verleihen.

Das Vertrauen, das Schmidt durch diese Leistung errungen, hatte zur Folge, daß er sogleich den Auftrag zu einem zweiten größeren Kirchenbau für Wien erhielt. Als durch das rasche Anwachsen der Vorstadt Weißgarber das Bedürfnis zur Errichtung einer selbständigen Pfarre eingetreten war, erklärte der Erzbischof von Wien dem Gemeinde-

rate, den Bau einer neuen Pfarrkirche mit der Summe von 60,000 Fl. unterstützen zu wollen, wenn die Gemeinde dieselbe nach den auf seine Veranlassung ausgearbeiteten Plänen von Fr. Schmidt ausführen lasse. Der Gemeinderat ging darauf ein, genehmigte die Pläne und ließ den Bau im J. 1865 auf einem Stadtgrunde in der Löwengasse in Angriff nehmen. (S. den Grundriß im 8. Jahrgange dieser Zeitschrift, S. 348.) Das Langhaus, dreischiffig angelegt, hat ein überhöhtes Mittelschiff; demselben ist ein breites Kreuzschiff in der Höhe des mittleren Langhausschiffes, das polygon abschließt, und dem letzteren ein einschiffiger Chor mit zwei geradlinig abschließenden Seitenkapellen vorgelegt, der von einem Kranz kleiner Kapellenanbauten umgeben ist. Der Turm erhebt sich an der Westfaçade in der Breite des Mittelschiffes und baut sich vom Fußboden aus im Sechseck auf. Offene Vorhallen im untersten Geschosse vermitteln den Eingang. Der Turm hat drei hohe Stockwerke mit durchbrochenen Fenstern und schließt mit schlanken, zwischen den Fialen der Strebepfeiler hervortretenden Giebeln ab; aus diesen entwickelt sich erst der geschlossene Turmhelm. Bei dieser Kirche strebte Schmidt in der Anlage eine Vermittelung zwischen der deutschen und französischen Gotik an, was der polygone Abschluß des Kreuzschiffes und die Kapellenanbauten des Chores bezeugen. Einen mächtigen Eindruck macht der Turm mit den schönen Vorhallen, welcher, abweichend von den gewöhnlichen Anlagen dieser Art, schon vom Grunde aus im Sechseck kühn emporsteigt. Noch in anderer Beziehung ist die Weißgärberkirche von besonderem Interesse, indem infolge der Anwendung des Ziegelrohbaues die Innenräume vollständig bemalt wurden; die Polychromirung wurde von den Brüdern Franz und Karl Jobst ausgeführt. Diese macht aber einen fremdartigen Eindruck; das Ornament ist schwer, die Farbengebung monoton, wenn auch nicht in Abrede gestellt werden soll, daß die Art der Ausschmückung der Kirche einen gewissen feierlichen, ernsten Anstrich giebt.

Fast gleichzeitig mit der Othmarskirche auf der Landstraße baute Schmidt noch zwei Pfarrkirchen in den zwei jüngst entstandenen Stadtteilen, nämlich in der ehemaligen, heute zum Bezirke Leopoldstadt gehörigen Vorstadt Brigittenau und in dem dicht bevölkerten Vororte Fünfhaus, sämtlich in Ziegelrohbau ausgeführt.

Bei der Brigittenauer Pfarrkirche, zwischen den J. 1867—1873 erbaut, hatte der Künstler die Aufgabe, mit noch geringeren Geldmitteln, als sie demselben bei der Lazzaristenkirche zu Gebote standen, ein seiner Bestimmung würdiges kirchliches Gebäude herzustellen. (S. den Grundriß im 8. Jahrgange dieser Zeitschrift, S. 349.) Sie hat ein dreischiffiges Langhaus, einen einfachen Chor und zwei quadratisch angelegte Türme an der Westfaçade. Interessant ist an dieser Kirche die flache, bemalte Holzdecke, eine Konstruktion, welche in Wien bei derartigen Bauten bisher nicht versucht wurde. Die Wirkung des Inneren ist für eine malerische Ausschmückung berechnet. Diese wurde dem Maler Ludwig Mayer, einem Schüler von Führich und Rahl, übertragen, welcher im Presbyterium sieben Scenen aus dem Leben der h. Brigitta ausführte.

Eine in der Geschichte des gotischen Stiles einzig dastehende konstruktive Lösung versuchte Schmidt bei der Fünfhauser Kirche, welche er zwischen den J. 1867—1875 ausführte, indem er den byzantinischen Centralbau in Anwendung brachte. (S. den Grundriß und Aufriß der Kirche im 6. Jahrgange dieser Zeitschrift, S. 18.) Sie bildet einen Wendepunkt in den Anschauungen des Künstlers, ein Abweichen von den strengen Traditionen des gotischen Kirchenbaues; und daß dem Künstler das Wagnis

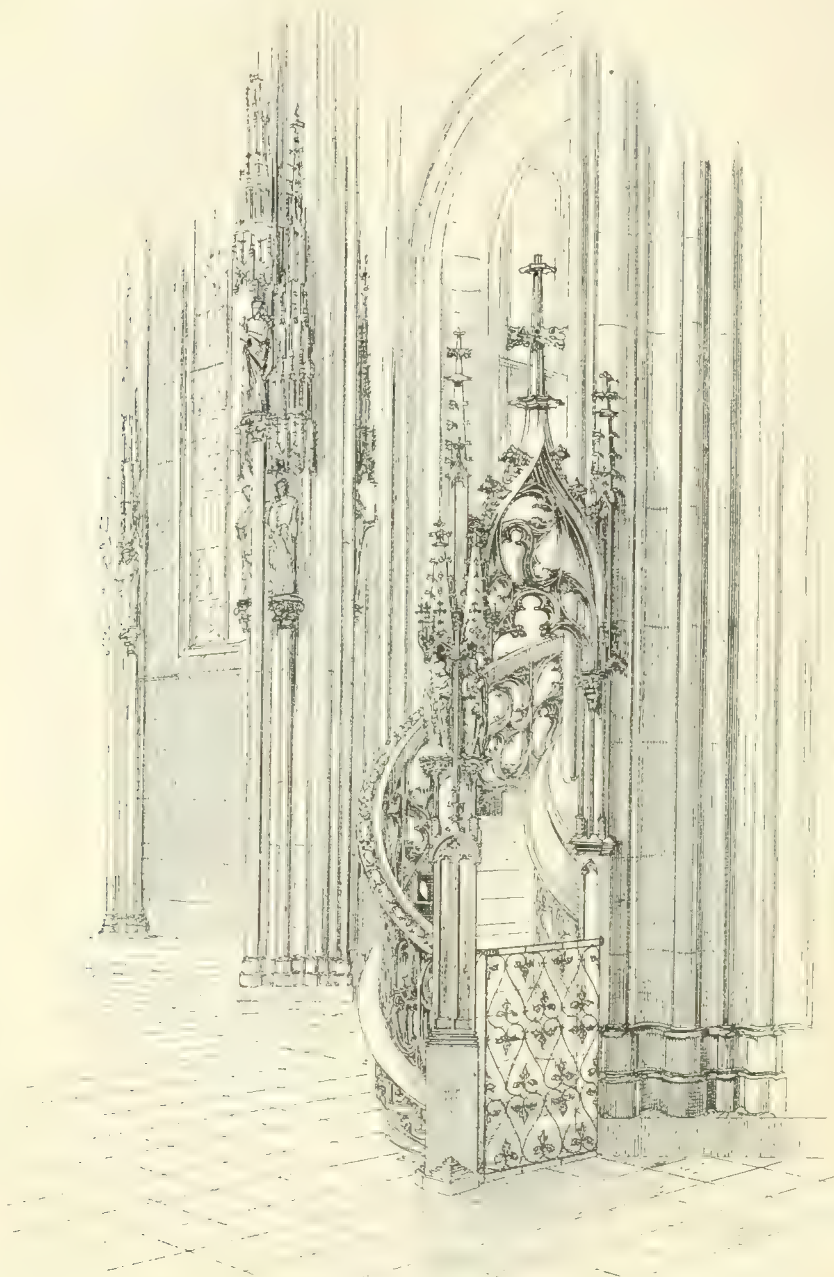
gelang, giebt von seiner schöpferischen Gestaltungskraft, seiner Meisterschaft in der Bewältigung schwieriger Probleme der Konstruktion ein glänzendes Zeugnis. Wahrscheinlich angeregt durch italienische Muster und die Erfahrungen des Gewölbebaues der Renaissancezeit frei benutzend, gab er der Kirche die Gestalt eines achtseitigen Kuppelbaues, welchem sich ein Kranz von Kapellen anschließt. An der Ostseite treten das Presbyterium, an der Westseite zwei diagonal gestellte Türme und kleine Vorhallen vor. Sowohl das Äußere als auch das Innere macht einen imposanten Eindruck. Die Wirkung des letzteren wird aber erst dann zur vollen Geltung gelangen, wenn die Kuppel und die Wände mit Fresken bedeckt sein werden. Bisher ist nur ein Teil derselben mit Bildern von dem Historienmaler Schönbrunner geschmückt.

Die letzte von Schmidt in Wien ausgeführte Kirche ist die Kirche der Lazaristen in Währing, welche im J. 1878 vollendet wurde; sie ist die einfachste in ihren Verhältnissen und ihrer Ausstattung. Im Grundrisse zeigt sie eine dreischiffige Anlage, bei welcher das Verhältnis des mittleren zu den sehr schmalen Seitenschiffen auffällt.

Die Thätigkeit des Künstlers auf dem Gebiete des Kirchenbaues beschränkte sich aber in diesem Zeitraume keineswegs auf die in Wien ausgeführten Werke. Die Erkenntnis von seiner Tüchtigkeit drang in die weitesten Kreise, bis in andere Weltteile, wie die folgende Übersicht der Entwürfe zeigt, welche er infolge der an ihn ergangenen Aufträge anzufertigen hatte: 1859 für die Lazaristenkirche in Graz, für die gräflich Thunsche Gruftkapelle in Tetschen und für die Dominikanerkirche samt Kloster in Düsseldorf, 1863 für den Dom einer Stadt in China, 1864 für die Kirche zu Slawentzitz in Preußisch-Schlesien, 1865 für die katholische Kirche in Weimar, 1867 für die Kirchen in Vaduz und in Bruck im Pinzgau, 1868 für die Kirchen in Wildbad-Gastein, in Tischnowitz und in Göppingen, 1869 für die Kirchen in Treffelhausen und Erolzheim, 1870 für die Schloßkirchen in Wernigerode und in Klein-Heubach am Main, dann für die Kirche in Oberhausen, 1871 für die Missionskirche in Malmö, 1873 für die katholische Kirche in Bukarest, 1874 für die Pfarrkirche in Dortmund, 1875 für die Nikolaskirche in Innsbruck, 1876 für die Pfarrkirche in Weiler, 1877 für die Schloßkapelle der Herzogin von Brabant und die neue Kirche in Vaduz, 1878 für die katholische Kirche in Wasseralfingen.

Als Kirchenbaumeister fiel Schmidt in Wien noch eine andere bedeutende Aufgabe zu. Schon im J. 1860 wurde er berufen, sein fachmännisches Urteil über das von dem damaligen Dombaumeister Ernst vorgelegte Projekt für die Restauration des St. Stephansdomes abzugeben. Es hatte peinlich berührt, daß der erst im J. 1840 von dem Hofbaurate Paul Sprenger erneuerte Turmhelm in einem so gefahrdrohenden Zustande war, daß durch den Mangel an einem richtigen Verständnis für die technischen Bedingungen der soliden Ausführung eines derartigen Baues ein Einsturz desselben zu besorgen stand. In Übereinstimmung mit Ernst hatte Schmidt die gänzliche Abtragung des eisernen Turmhelmes und dessen Wiederherstellung in Stein als unumgänglich notwendig erkannt. Kaum hatte Ernst den Aufbau begonnen, so starb er (1862). Es gab keine geeignetere Persönlichkeit zur Leitung der Restauration als Schmidt. Gegen Ende 1862 zum Dombaumeister ernannt, widmete er sofort seine sorgfältigste Aufmerksamkeit der Erneuerung des Turmes und änderte in mehreren wichtigen technischen Fragen die Dispositionen Ernsts, um den Bestand des Turmes, dieses schönsten und stolzesten Wahrzeichens der Kaiserstadt, soweit menschliche Voraussicht reicht, zu sichern.

Für seinen historischen Sinn spricht, daß er die damals aufgetauchte Idee, die romanische Fassade mit den Heidentürmen umzubauen, lebhaft bekämpfte. Seit dieser Zeit ist er



Stiegenportal der Kanzel in St. Stephan zu Wien, von Friedrich Schmidt.

bis zum heutigen Tage mit der baulichen Wiederherstellung aller Gebrechen des Domes beschäftigt. Bisher wurde das Äußere vollendet; im Innern beschränkten sich die Arbeiten auf die drei Schiffe des Chores und die den Türmen angebauten Kapellen.

Im Langhause wurde bisher nur die alte, prachtvolle Kanzel und der an letztere angebaute Pfeiler erneuert. Eine Ansicht des von Schmidt entworfenen Stiegenportals der Kanzel giebt unsere Abbildung. Da weder der Staat noch die Gemeinde willens sind, ihre Jahresdotationen zur Restauration des Domes weiter zu gewähren, so müßte das Innere im halbfertigen Zustande gelassen werden, wodurch die ganze Wirkung des Domes beeinträchtigt würde. Aus diesem Grunde beschloß der Erzbischof von Wien vor wenigen Monaten die Gründung eines Dombauvereines, durch welchen die Geldmittel zur Vollendung der Restauration aufgebracht werden sollen.

Was Schmidt bei St. Stephan leistete, verdient die wärmste Anerkennung. Die reichen Erfahrungen, welche er sich an der Bauhütte in Köln erworben, kamen dem Wiener Dome trefflich zu statten. Er hielt sich stets gegenwärtig, daß seine Aufgabe keine andere sei, als denselben der Nachwelt zu erhalten, ihm den historischen Charakter streng zu wahren. Mit Pietät und Sorgfalt suchte er bei jeder Erneuerung den Formengeist der alten Baumeister auf. Er unterschied streng die ursprünglichen Formen von den späteren Restaurationen und beschränkte sich auf das, was unumgänglich notwendig war, um den Bestand zu sichern, oder füllte störende Lücken in der äußeren und inneren Ausstattung der Kirche aus. Für die Baugeschichte des Domes, welche, wie bekannt, sehr unklar ist, gewann Schmidt interessante Anhaltspunkte. Was die innere Ausschmückung betrifft, so sind gegenwärtig sämtliche Fenster des Chores mit neuen Glasgemälden geschmückt, welche von verschiedenen Korporationen und Personen dahin gestiftet wurden. Im J. 1879 konnte durch die Widmung eines französischen Glasmalers aus Bourges auch mit der Einsetzung neuer Glasgemälde im nördlichen Seitenschiffe des Langhauses begonnen werden. Alle Arbeiten werden in der bei dem Dome errichteten Bauhütte unter der Leitung Schmidts von den Bauführern hergestellt. Es bildete sich auf diese Weise, wie in Köln, eine Reihe jüngerer Architekten heran, welche sich sehr wertvolle Kenntnisse und Erfahrungen zur Verwertung bei der Restauration alter Baudenkmale sammelten. Ein Teil dieser Architekten aus der Schule Schmidts entwickelt inner- und außerhalb Oesterreichs bereits die erfolgreichste praktische Thätigkeit.

Eine weit schwierigere Stellung hatte Schmidt in Wien auf dem Gebiete des Profanbaues: hier fehlte es nicht an Anstrengungen, ihm das Feld streitig zu machen. Es wurde einerseits geltend gemacht, daß der gotische Stil den Bedürfnissen der modernen Civilbauten nicht vollständig zu genügen vermöge, anderseits als ein Anachronismus angesehen, öffentliche Bauten, welche den politischen und socialen Einrichtungen des Mittelalters fremd seien, in diesem Stile auszuführen. Man fand — allerdings ohne tiefere Begründung —, daß der Stil der Renaissance dem Denken und Fühlen des modernen Lebens einen weit entsprechenderen Ausdruck gebe als die Gotik, welche den „finsteren Geist“ des Mittelalters repräsentire. Mit Entsetzen dachten die politischen Ästhetiker und die ästhetischen Politiker an die Eventualität, daß dieser Geist auf die Ringstraße verpflanzt und daß der heitere Sinn, die Lebensfreudigkeit der Wiener darunter Schaden leiden könnte.

Aus diesen Gründen erregte es einige Beunruhigung, als Schmidt den Auftrag zum Bau des Akademischen Gymnasiums erhielt und dieses im gotischen Stile ausführte. Es wurde ganz ernsthaft die Besorgnis ausgesprochen, daß der Formengeist des Gebäudes einen nachteiligen Einfluß auf die Gesinnung der Jugend nehmen und durch ersteren der Geist der griechischen Klassiker aus dem Gebäude gebannt werden

könnte. Drei spitzbogige Thore führen in das Vestibül, welches durch Säulen in drei gewölbte Räume zerfällt. Von diesen gelangt man in eine durch Granitsäulen getrennte Doppelhalle, welche auf beiden Seiten mit Treppenhäusern abschließt. Einfache, von breiten Spitzbogenfenstern beleuchtete Hallen umschließen die übrigen drei Seiten des Hofraumes. An die doppelte Säulenhalle lehnt sich ein großer Erker an, welcher im ersten Stockwerke die Bestimmung eines Brunnenhauses, im zweiten Stockwerke die des Altarraumes der Kapelle hat. Über der Doppelhalle liegt im zweiten Stockwerke der Prüfungssaal, ein hoher breiter Raum, dessen Säulen durch Spitzbogen verbunden sind und der mit einer im Bogen gespannten Holzdecke überdeckt ist. Die Wände des Saales sind mit Fresken von Professor Trenkwald geschmückt, die Wände und Gewölbe der Gänge sowie jene der Doppelhalle und des Vestibüls tragen ornamentale Malerei. Das Äußere, ein Ziegelrohbau, hat nur an der Hauptfassade eine reichere Ausstattung. Die Mittelgruppe der letzteren teilt sich in sieben Felder mit vorspringenden Strebepfeilern, welche mit Fialen abschließen und über das Dach hinweg durch eine Galerie und durch Giebel verbunden sind; unterhalb der Galerie sind die Wappen der österreichischen Kronländer in Plastik angebracht. Es war bei der herrschenden Strömung vorauszusehen, daß dieser mit stilistischer Strenge durchgeführte Bau sich eines einstimmigen Beifalles nicht erfreuen werde. Hat auch die Erfahrung gezeigt, daß das ihm innewohnende ernste Gepräge die Liebe der Schüler für die humanistischen Studien nicht beeinträchtigte und daß er auch seiner Bestimmung vollkommen entspricht, so machte er der Kunstkritik doch viel zu schaffen. Insbesondere wurde die Art und Weise der Polychromie beanstandet, welche den Räumen thatsächlich ein etwas düsteres Aussehen verleiht.

Als wenige Jahre darauf der Bau eines neuen Rathauses für Wien in Frage kam, zeigte es sich, daß die Erfahrungen bei dem akademischen Gymnasium und das Übergewicht der Renaissance in den Profanbauten der Stadt auf den Künstler nicht ohne Eindruck geblieben waren. Die Gründe, welche bei anderen Civilbauten gegen die Gotik ins Feld geführt wurden, konnten beim Rathause allerdings nicht in Betracht kommen; denn das Mittelalter war ja die Zeit des aufblühenden Bürgertums, das Rathaus die feste Burg der städtischen Freiheiten. Die Wiederanwendung des gotischen Baustiles für ein modernes Rathaus erinnerte daher symbolisch an die Epoche der ersten Erstarkung des Bürgertums. Aber die Gefahr lag doch nahe, daß sich die Gemeinde zu der Wahl eines gotischen Baues nur schwer entschließen werde, wenn derselbe nicht allen Bedürfnissen der vielverzweigten Verwaltung entspräche und in seiner äußeren Gestalt einen durch Schönheit und Reichtum der Formen überwältigenden Eindruck hervorbrächte. Diese Schwierigkeiten vor Augen, setzte Schmidt seine volle künstlerische Kraft ein, um aus dem bevorstehenden Kampfe siegreich hervorzugehen. Handelte es sich doch um eine Aufgabe, welche auf dem Gebiete der Profanarchitektur sowohl durch die räumlichen Dimensionen als auch durch den monumentalen Charakter, welchen die Gemeinde dem Gebäude zu geben beabsichtigte, zu den bedeutendsten der Gegenwart zählte.

Am 22. Mai 1868 erfolgte die Konkurrenzausschreibung zur Erlangung des Planes. In derselben war noch die Errichtung des Rathauses auf einem unmittelbar an der Ringstraße zwischen der Weihburg- und Johannesgasse gelegenen Flächenraume von beiläufig 3340 □ Klaftern in Aussicht genommen. Das Programm forderte ausreichende und zweckmäßig situirte Räumlichkeiten zur Unterbringung aller städtischen



Ansicht des neuen Rathauses in Wien

Zeitschrift für bildende Kunst. XVI

Verlag von E. A. Seemann

Verwaltungszweige, ferner die Herstellung von würdevollen, reich ausgestatteten Räumen für die Repräsentation des Bürgermeisters und zur Veranstaltung von Festlichkeiten, für ein städtisches Museum und eine Kapelle. Nach außen hin sollte dem Gebäude durch sein künstlerisches Gepräge jene Bedeutung verliehen werden, die dem Mittelpunkte des städtischen Lebens gebührt. Zur Beteiligung an der Konkurrenz wurden alle Architekten des In- und Auslandes eingeladen und denselben die Zuerkennung von zwölf Preisen und zwar vier zu 4000 fl., vier zu 3000 fl. und vier zu 2000 fl. zugesichert. Der fachmännische Teil der Jury war zusammengesetzt aus den Architekten Ferstel, Hansen und Romano aus Wien, Semper aus Zürich und Haase aus Hannover. Vierundsechzig Projekte langten ein, von welchen 41 aus Österreich und Deutschland, 18 aus Frankreich und 4 aus Italien stammten.

Mit außerordentlicher Spannung sah man in den weitesten Kreisen der Entscheidung entgegen. Die im Künstlerhause ausgestellten Pläne zeigten die lebhafte Beteiligung vorzüglicher Künstler an der Konkurrenz, von welchen mehrere in Bezug auf solide technische Konstruktionen, Schönheit der Façaden und Pracht der Repräsentations- und Festräume wetteiferten. Die Gotik und die Renaissance waren gleich ausgezeichnet vertreten. Damit übereinstimmend war auch die Entscheidung der Jury v. 12. Oktober 1869, welche die vier ersten Preise Friedrich Schmidt aus Wien, Ambroise Baudry, Ernst Chardon und M. Lambert in Paris, und Gustav Ebe und Julius Benda in Berlin zuerkannte. Da aber der absolute ästhetische Standpunkt allein nicht maßgebend blieb und bleiben konnte, sondern auch in Betracht kam, daß das Projekt in seiner Gesamtgestaltung dem schon äußerlich erkennbaren traditionellen Charakter eines Rathauses entsprach und dasselbe zugleich in seiner Disposition der Räume dem Programm zunächst stand, so empfahl die Jury das Projekt Friedrich Schmidts als das in dieser Richtung geeignetste zur Ausführung — ein Votum, welches der Gemeinderat am 16. November 1869 vorbehältlich der sich als notwendig herausstellenden Abänderungen ratificirte. Zugleich übertrug er dem Urheber die artistische und technische Leitung des Baues. Schmidt blieb diesmal nicht bloß, wie vor Jahren bei der Konkurrenz für neue Rathäuser in Trier und Berlin, Sieger im akademischen Kampfe, sondern er wurde auch berufen, seine Ideen, seine Kenntnisse und Erfahrungen praktisch zur Geltung zu bringen.

Wodurch hatte der Künstler seinen Ideen zum Siege verholfen? Er war zu der Erkenntnis gelangt, daß er bei einem starren Festhalten an seinen Prinzipien und ihrer konsequenten Durchführung in allen Einzelheiten in Widersprüche mit dem Baucharakter des modernen Wiens geraten würde und betrat, wie bei dem Baue der Fünfhauser Kirche, einen neuen Weg. Alle doktrinäre Bedenken bei Seite lassend, hielt Schmidt zwar in der Gesamtanlage des Rathauses an dem gotischen Stile fest, benutzte aber zugleich mit voller Freiheit und Selbständigkeit konstruktive und dekorative Motive der Renaissance, nach dem Vorbilde mehrerer florentinischer Bauten des 15. und 16. Jahrhunderts, an welchen die Künstler ähnliche Versuche anstellten. In manchen Kreisen hatte diese Behandlung architektonischer Formen überrascht; man wollte in dem Verquicken zweier grundverschiedener Stile eine übermäßige Konzession an dem herrschenden Geschmack erblicken. Es wäre aber ungerecht, Schmidt darüber den Vorwurf zu machen, daß er seinen Grundsätzen untreu geworden wäre. Sein Streben war auf Erreichung eines großen künstlerischen Zieles gerichtet, und der Erfolg wird zeigen, daß er dasselbe auch erreicht hat.

Noch während der Konkurrenz erhielt die Platzfrage eine neue Wendung. Bürgermeister Dr. Felder hatte damals vom Kaiser das Zugeständnis erwirkt, daß der nächst der Ringstraße gelegene militärische Paradeplatz aufgegeben und in die Stadterweiterung einbezogen würde. Sogleich tauchte die Idee auf, an der Stelle des Paradeplatzes eine großartige architektonische Anlage in Verbindung mit einem öffentlichen Garten zu schaffen, und Schmidt erhielt von Felder den Auftrag, im Einvernehmen mit seinen Kollegen H. v. Ferstel und Theophil v. Hansen einen Plan zu entwerfen, in welchem auf einem sanft ansteigenden Terrain eine Gartenanlage, in der Mitte des Hintergrundes das neue Rathaus, zu beiden Seiten die Universität und das Parlamentshaus und gegenüber der Gartenlage, diesseits der Ringstraße, das Burgtheater projektirt war. Dieser Plan erhielt nach mancherlei Modifikationen die Zustimmung des Kaisers, welcher gleichzeitig der Gemeinde das Bauareal für das neue Rathaus von 3342 auf 5200 □Klafter unentgeltlich vergrößerte und ihr überdies auch den Platz für den öffentlichen Garten zum Geschenk machte. Dadurch trat die Notwendigkeit ein, sämtliche Pläne für das Rathaus umzuarbeiten und die angeregten Verbesserungen in der Einteilung der Räume vorzunehmen. Diese glückliche Wendung befreite das Gebäude von seiner engbrüstigen Umgebung am Parkring: es konnte frei und stolz emporragen und in der Entwickelung seiner Fassaden zur vollen Wirkung gelangen. Nachdem nachträglich der Gemeinderat auch die Weglassung der Kapelle und die Verlegung seines Sitzungssaales in die Rückfassade angeordnet hatte, wurde im Frühjahre 1872 mit der Fundamentirung begonnen. Im Jahre 1883 dürfte wahrscheinlich das ganze Gebäude bezogen sein. Fraglich ist nur, ob bis dahin auch die plastische und malerische Ausschmückung der Festräume zu stande gebracht sein wird. Der ganze Bau wird in Haustein ausgeführt. Die Gesamtkosten sind auf zehn Millionen Gulden ö. W. veranschlagt.

Das Rathaus erhebt sich auf einer Grundfläche in der Länge von 80 und in der Tiefe von 65 Wiener Klaftern und umschließt sieben Hofräume. Senkrecht gegen die Hauptfronte liegt der große Hof, welchem sich zwei Längentrakte anschließen, die durch zwei Quertrakte in je drei Höfe zerfallen, von welchen der mittlere schmäler ist. Im Aufrisse hat das Gebäude ein ebenerdiges Geschoß, ein Hochparterre, ein Mezzanin, und zwei Stockwerke. An der Hauptfassade, von welcher unsere Abbildung eine vollkommen entsprechende Vorstellung giebt, tritt der mittlere Teil und in diesem ein massiver quadratischer Turm vor, welcher nahezu die Höhe des St. Stephansturmes erreichen wird. Die Ecken sind durch etwas vortretende Pavillons mit hohen, das Gebäude überragenden Mansardendächern markirt. Ebenso unterbrechen die mittleren Teile der Rück- und Seitenfassaden kräftige Risalite, welche durch emporragende Mansardendächer gekrönt sind. Die Hauptfassade ist im unteren Geschosse von offenen Arkaden, deren Spitzbogen sich auf massive Säulen stützen, durchbrochen. In vertikaler Richtung werden die Flächen von vortretenden Pilastern und in horizontaler Richtung drei Stockwerke durch starke, reich profilirte Gesimse geschieden. Die Fenster des Hochparterres und beider Stockwerke sind spitzbogig und durch Säulenstellungen unterteilt. Das Dachgesimse krönt eine Galerie. Über dem Dachgesimse stehen an den Pilastern der vortretenden Mittelteile unter Baldachinen typische Figuren, die Repräsentanten der verschiedenen Gewerbe vorstellend. An den Eckpavillons und den Pilastern der Hauptfassade werden in gleicher Höhe Typen der Bürgerwehr abwechselnd mit Schildhaltern ange-

bracht, welche die Wappen der Vorstadtgemeinden zeigen. An dem Turme gruppiren sich Schildhalter mit den Wappen der österreichischen Kronländer.

An der Vorderseite des Turmes liegt der Haupteingang, welcher in eine große Empfangshalle und durch diese in den großen, mit Arkaden umgebenen Hof führt. Zu beiden Enden der Empfangshalle liegen geräumige Vestibüle für die beiden Prachttreppen, welche zu den Festräumen des ersten Stockwerkes führen. Der Glanzpunkt der Festräume ist ein großer oblonger Festsaal (40° lang, 10° breit und 9° hoch), in der Höhe von zwei Stockwerken mit spitzbogigen Galerien und einer flach gewölbten Decke. An diesen schließen sich zwei Nebensäle und auf der Südseite die Empfangssäle des Bürgermeisters an. In der Mitte der südlichen Fassade liegt der Repräsentationssaal des Bürgermeisters, gegen den mittleren Hof der Prunksaal des Waffenmuseums, an der nördlichen Fassade der Sitzungssaal des Magistrats und an der Rückfassade, wie schon erwähnt, der Beratungssaal mit den Nebenräumen für den Gemeinderat. Die übrigen ausgedehnten Räume dienen in allen Geschossen zu den verschiedenen Zwecken der städtischen Centralverwaltung. Im Mezzanin liegen gegen den mittleren Hof zu die Räume für die Bibliothek, das Archiv und die permanente historische Ausstellung.

Der Rathausbau bezeichnet den Höhepunkt der Leistungsfähigkeit unseres Künstlers auf dem Gebiete des Profanbaues. Seit dem J. 1869 erhielt Schmidt auch in dieser Richtung mehrere Aufträge, welche von seinem Bestreben Zeugnis geben, auf der von ihm betretenen Bahn fortzuschreiten, wie das Gebäude der Nationalbank in Wien (1872) und der Entwurf zu einem Nationalmuseum in Agram (1875) darthun. Diese Werke treten aber in den Hintergrund gegenüber dem Wiener Rathause, welches bestimmt zu sein scheint, einen wichtigen Abschnitt in der Geschichte der modernen Architektur zu bilden. Seine Bedeutung liegt in der Beherrschung der Größenverhältnisse, in der Schönheit der Konstruktion, der eigenartigen Verwendung der Pfeiler, Pilaster und Gesimse, welche dem Gebäude bei allem Reichtum der Dekoration eine imponirende Klarheit und Einheit der Anordnung verleihen. Der Arkadenhof und der große Festsaal werden, wenn sie einmal vollendet sind, — jeder in seiner Art — von der eminenten künstlerischen Schöpferkraft des Architekten ruhmvolles Zeugnis geben. Wie Schmidt über den Stil seiner Schöpfung denkt, hat er in einem Vortrage im österreichischen Museum (21. Februar 1877) ausgesprochen. „Wenn an mich die Frage gerichtet wird", bemerkte er vorsichtig, „in welchem Stile das Rathaus gebaut sei, ob gotisch, — so muß ich offen bekennen, daß ich es nicht weiß. Wenn man mich früge, ob es im Stile der Renaissance gebaut sei, so müßte ich antworten, daß ich es nicht glaube; wenn aber irgend etwas charakteristisch für den Bau ist, so mag es der Geist der Neuzeit im eigentlichen Sinne des Wortes sein, der sich voll in ihm ausspricht."

Als Lehrer an der Wiener Akademie der bildenden Künste hat Schmidt das große Verdienst, eine tüchtige Schule von Architekten herangebildet zu haben, welche die mittelalterlichen Stile und den Stil der deutschen Renaissance gleich tüchtig zu handhaben wissen. Seit einer Reihe von Jahren wirkt er dort neben Theophil von Hansen, dem Vertreter der Antike, und als Vorstand der einen Spezialschule für Architektur, in welcher auch die absolvirten Hörer der Bauschule des Polytechnikums ihre letzte Ausbildung erhalten. Es steht jedem Künstler frei, bei Hansen oder bei Schmidt einzutreten, je nach seiner Vorliebe für die eine oder andere Kunstrichtung, wodurch das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler sehr vereinfacht ist. Allgemein wird bei Schmidt, welcher

an sich ein geistreicher und lebhaft fesselnder Redner ist, sein anregender Vortrag und sein instruktiver Unterricht gerühmt. Von dem Gesichtspunkte ausgehend, daß die größte praktische Tüchtigkeit durch Aufnahmen von Baudenkmalen erzielt wird, unternimmt Schmidt jährlich mit seinen Schülern Reisen in die verschiedensten Teile Österreichs. Die interessantesten Ergebnisse dieser Reisen werden in der „Wiener Bauhütte", dem bekannten, von ihm gegründeten ausgezeichneten Sammelwerke veröffentlicht.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

Mit Illustrationen.

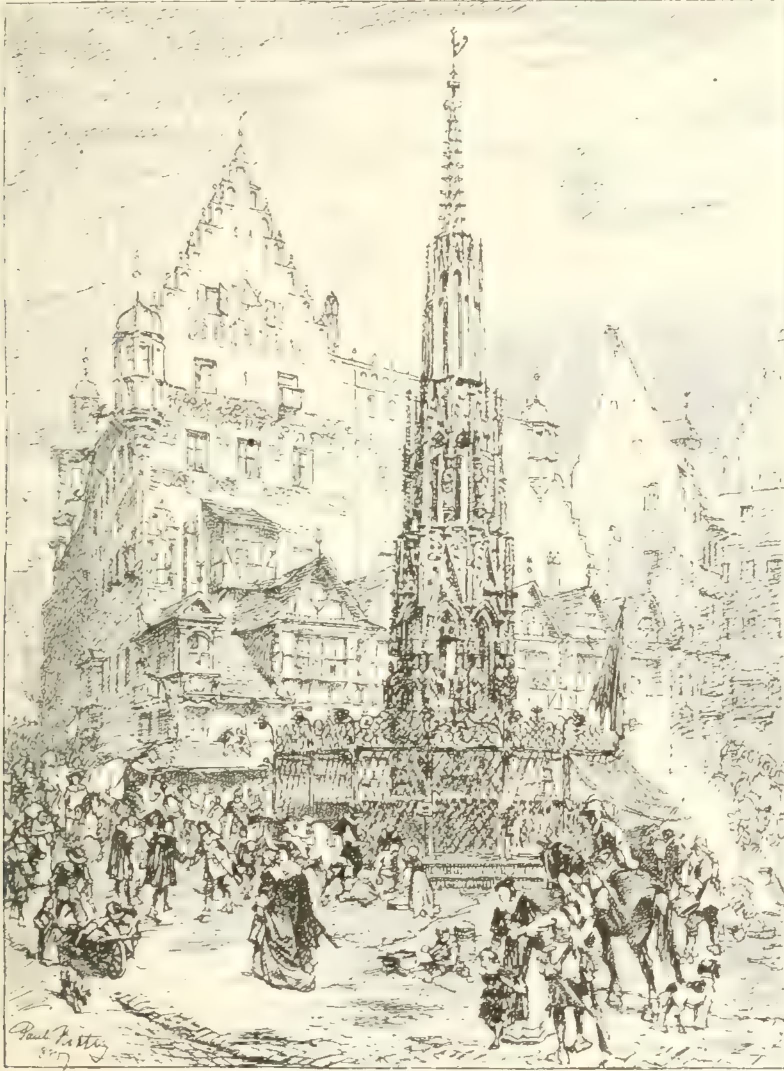
II.

(Schluß.)

Zwei italienische Tiermaler, Gabani und Tiratelli in Rom, welche zum erstenmal auf einer Berliner Ausstellung erschienen waren, hatten in zwei Gemälden, „Pferde in der Campagna" und „Kämpfende Stiere", eine große Sicherheit der Zeichnung, eine starke koloristische Begabung und viel dramatisches Leben entfaltet. Unter den Architekturmalern dürfte diesmal Paul Ritter in Nürnberg die erste Stelle beanspruchen. Sein „Schöner Brunnen", staffirt mit Soldaten in der Tracht des dreißigjährigen Krieges, welche von der Bürgerschaft empfangen werden, erhielt die kleine goldene Medaille. Wir reproduziren das tüchtig gemalte Bild nach einer uns freundlichst zur Verfügung gestellten Federzeichnung des Künstlers. —

Wenn wir uns nicht mit den drei monumentalen Treffern des letzten Jahres, mit Encke's Denkmal der Königin Luise, Schapers Goethedenkmal und Keils Wrangelstatue trösten könnten, wenn wir ferner nicht wüßten, daß ein Teil unserer hervorragendsten Bildhauer, namentlich der jüngeren unter ihnen, an großen Aufträgen für das Zeughaus arbeiten, würden wir uns nach dem, was uns die akademische Ausstellung geboten hat, ein recht bescheidenes Bild von dem derzeitigen Stande der deutschen, insbesondere der Berliner Plastik machen müssen. Eine Armut der Phantasie, eine Unbeholfenheit im Ausdruck, die erschreckend sind! Ein unaufhörliches Hin- und Herschwanken zwischen zahmem Idealismus und krassem Realismus, dem namentlich die Jüngeren unterworfen sind! Hat einmal einer die Courage gehabt, keck naturalistisch zu schaffen, so bekennt er für gewöhnlich nicht lange dieselbe Farbe. Gustav Eberlein hat wenigstens für einen dornausziehenden Knaben, dessen nackter Körper höchst sorgfältig, fast mit französischem Raffinement durchgebildet ist, durch die kleine goldene Medaille eine Aufmunterung erhalten, dabei zu bleiben. Albert Wolffs „Friede" und Siemerings „Sieg", zwei für den Sitzungssaal der Reichsbank bestimmte Bronzestatuen, stehen hinsichtlich der geistvollen Erfindung und der Bewegung weit hinter Begas' „Reichtum" für denselben Bestimmungsort zurück: der Friede ist steif, kalt und anmutlos, und der Sieg, ein römischer Krieger, der einen Lorbeerzweig emporhebt, geziert in der Stellung, nahezu von theatralischem Effekt.

Von großer, monumentaler Wirkung war dagegen eine weibliche Bronzefigur für das Kriegerdenkmal in Hannover von Hermann Volz in Karlsruhe, das trauernde Hannover darstellend, und, dazu gehörig, ein kolossaler sterbender Löwe von prachtvoll energischer Charakteristik. Unter den 130 Statuen, Büsten und Reliefs haben wir nur ein Werk herausgefunden, das sich durch Originalität der Erfindung auszeichnete:



Der „Schöne Brunnen" in Nürnberg, Ölgemälde von Paul Ritter.

dem Dämon des Dampfes oder vielmehr die plastische Versinnlichung einer Dampfkessel-explosion von Friedrich Reusch, einem jungen Berliner Bildhauer, der in diesem Jahre als Lehrer an die Kunstakademie in Königsberg berufen worden ist, ein Werk, dessen Lebendigkeit und dessen eigenartige Schönheit noch in der einfachen Zinkotypie zum Ausdruck kommt.

Die Architekturabteilung bot einige Werke ersten Ranges, so Gropius und Schmiedens Modell einer Ecke des großen Mittelraumes im Berliner Kunstgewerbe-

museum, derselben Entwurf für das Leipziger Konzerthaus, der die kleine goldene Medaille erhielt, Otzens Modell für die Kirche zum heiligen Kreuz für Berlin, Raschdorffs Entwurf zum Postgebäude in Braunschweig und eine Sammlung von hochinteressanten Entwürfen des trefflichen Gotikers Vincenz Statz, dem man die kleine goldene Medaille anbieten zu dürfen glaubte, während man bei einem Anfänger wie Brozik sofort mit der großen Medaille bei der Hand war. Nichts ist charakteristischer für den heillosen Respekt, den man in Berlin vor allem Fremden hat, als dieses befremdliche Verditt!

Adolf Rosenberg.



„Der Dämon des Dampfes", Gruppe von Friedrich Reusch.

Die Provinzial Galerien Frankreichs.

Mit besonderer Berücksichtigung der älteren Landschaftsbilder.

Von Karl Woermann.

---

4. Douai.

Das Museum der flandrischen Stadt Douai teilt mit demjenigen der burgundischen Stadt Dijon den Vorzug, alte, der einheimischen Kunst angehörige Werke aufzubewahren. Ist Bellegambe de Douai doch ein wohlbekannter Meister jener altflandrischen Richtung, in welcher zu Anfang des 16. Jahrhunderts im Gegensatze zu dem Stile Memlings, aus welchem sie gleichwohl hervorwächst, ein Renaissancegefühl in italienisirendem Sinne anklingt. Das Hauptwerk dieses Meisters, das große Altarwerk aus der Abtei Anchin, befand sich zu Anfang dieses Jahrhunderts nach der Plünderung der Kirchen und Klöster auch im Besitze der Stadt, es gehörte aber zu denjenigen Werken, welche der Magistrat im Jahre 1818 als alten Plunder für ein Spottgeld verkaufte. Es kam in den Besitz des Dr. Escallier, welcher später die Mehrzahl seiner Gemälde dem Museum, gerade dieses aber der Liebfrauenkirche vermachte, in welcher es sich noch befindet. Das Museum besitzt dafür die Flügel einer von demselben alten Bellegambe im Jahre 1526 für eine Kirche von Douai gemalten Triptychons, authentische und charakteristische Werke seiner Hand [1]), moderner, aber weniger individuell in den Umrissen als Memlings Werke, leerer in der Ausführung, kälter und klarer im Tone. Die Außenseiten stellen, grau in grau, Scenen aus dem Leben des h. Joachim und der h. Anna dar. Auf den Innenseiten ist in figurenreicher Darstellung eine Verherrlichung der Jungfrau Maria durch den Papst in einer Versammlung von Würdenträgern der Kirche abgebildet. Das Museum von Douai besitzt noch eine Reihe ähnlicher Altarwerke derselben Zeit und derselben Schule. Auffallend aber ist es, daß es außerdem, obgleich Douai zur Zeit Napoleons I. nicht zu den mit Gemälden beschenkten Städten gehört hat und auch später vom Staate nur spärlich bedacht worden ist, eine der reichhaltigsten provinziellen Gemäldesammlungen besitzt, die gleichwohl noch kaum besprochen worden ist. Weder Lesquidour noch Clément de Ris beschreiben sie. Auch ist sie leider in so ungenügenden Räumen zerstreut, daß es schwer ist, einen Gesamteindruck von ihr mitzunehmen. Endlich hatte ich das besondere Unglück, die eine Hälfte der Säle wegen Reparaturen und Umhängungen verschlossen und unzugänglich zu finden. Ich bedaure das um so mehr, als ich schon in den Sälen, welche ich besuchen durfte, manches gute Bild, besonders manche gute niederländische Landschaft von Meistern zweiten Ranges fand, und der Katalog unter den unzugänglichen Bildern Werke von P. v. Asch, A. Begyn, C. Decker, C. Dubois, J. v. Goyen, Lingelbach, J. Porcellis, B. Peeters, S. de Vlieger, A. Willaerts, J. Wynants, C. Huysmans, G. Dughet, Fr. Millet und Orizzonte aufführt, die zum größeren Teile eben aus jener Sammlung Escallier stammen. Allerdings zeigten mir die Bilder, welche ich gesehen habe, daß man auch hier den Benennungen gegenüber mißtrauisch zu sein hatte; aber sie zeigten mir auch, daß unter manchem Unechten

1) Catalogue etc. du Musée de Douai (1869) no. 23. Vgl. die Beschreibung S. 8—15.

manches Echte vorhanden war. Für unecht oder doch nicht überzeugend hielt ich Landschaften von J. de Momper, P. Snavers, Pannini, Govaerts; für echt hielt ich das feine, hellgraue, bezeichnete Seestück von S. de Vlieger, welches Schiffe auf uferlosem, bewegtem Wasser darstellt; für echt eine prachtvolle Waldlandschaft von J. d'Arthois, für echt ein zwar nicht bezeichnetes, aber mit seinen Bildern in Antwerpen, Brügge und Madrid übereinstimmendes levantinisches Hafenbild von H. v. Minderhout. Charakteristisch sind die beiden von hellem Sonnenlicht, wie stets, etwas unruhig und unfein durchflossenen Dorfstraßenbilder von J. C. Droochs-Sloot. Vortrefflich ist das Reiterporträt Ludwigs XIV. von A. F. v. d. Meulen, ein Bild, welches der König im Jahre 1668 der Stadt geschenkt hat, sowie desselben Künstlers Darstellung des Einzugs Ludwigs XIV. in Douai. Von besonderem Interesse ist das Gemälde, welches eine mythologische Scene im Walde darstellt und in seinem figürlichen Teile dem Rubens, in seinem landschaftlichen Teile dem Jan Brueghel zugeschrieben wird. Es ist das einzige Bild der Sammlung von Douai, auf welches Murray's Handbook aufmerksam macht; und es läßt sich nicht leugnen, daß es dem bekannten, von beiden Meistern bezeichneten Bilde der Haager Sammlung ähnlich sieht. Vor allen Dingen nehme ich keinen Anstand, die fein behandelte Landschaft für ein eigenhändiges Werk des für so vieles falsch verantwortlich gemachten Jan Brueghel zu erklären. Am meisten hat mich aber das Bild „die Prüfungen Hiobs" interessirt, welches dem H. Bosch zugeschrieben wird. Ich bin zu der Überzeugung gekommen, daß es ein sehr charakteristisches Bild des H. met de Bles (Civetta) ist. Die Vorstellungen, die über diesen Meister im Umlaufe sind, bedürfen noch vielfach der Klärung. Daß nicht alle Bilder, auf denen eine Eule vorkommt, von ihm herrühren, ist so augenfällig, daß ich eine Zeitlang zweifelte, ob er seine Bilder überhaupt mit der Eule bezeichnet habe. Daß man ihm, nur weil eine Eule darauf gemalt ist, jemals die große in Moretto's Stile gehaltene und vielleicht von Moretto selbst gemalte Geburt Christi in einer Kirche Brescia's zuschreiben konnte, ist unbegreiflich. Aber ich habe doch eine ganze Reihe seiner Bilder kennen gelernt, auf denen die Eule in sehr auffälliger Weise hingesetzt ist, wo sie eigentlich kaum hingehört, so daß sie wirklich wie ein Künstlerzeichen aussieht. Hierin, wie in allen Dingen, halte ich das Bild der Uffizien für sein charakteristischstes Werk. Das reiche, schöne Bild von Douai nun stimmt nicht nur in der malerischen Technik, vor allen Dingen in der Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes, sondern auch in der höchst auffallend hineingesetzten Eule mit dem Florentiner Bilde überein. Die Eule sitzt groß und unmotivirt auf einer Trompete mitten im Bilde. Ich will bei dieser Gelegenheit bemerken, daß ich für die beiden vielbesprochenen Bilder Nr. 1886 und 1887 des Madrider Museums, welche unter dem Namen der drei Grazien und der drei Lebensalter je drei stehende weibliche Gestalten vor landschaftlichem Grunde darstellen, ebenfalls die Benennung Civetta vorschlagen möchte. Früher wurden sie L. Cranach zugeschrieben, dann dem M. Grünewald; Waagen sah Werke N. Manuels in ihnen, Felgermann schrieb sie dem Hans Baldung Grien, Morelli dem Hemskerk zu [1]). Allerdings sehen die Gestalten ziemlich deutsch aus; aber die Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes erinnerte mich sofort an Civetta, und im Bilde Nr. 1887 sitzt vorn links groß und auffallend eine Eule mit kahlem Kopfe.

5. Grenoble.

Grenoble, die Alpenstadt, in welcher die berühmten Jouvinschen Handschuhe fabricirt werden, überrascht den Fremden in jeder Beziehung. Köstlich ist ihre Lage in der breiten Sohle des von majestätischen, wildzackigen Bergriesen eingefaßten Alpenthales; sauber und reizend sind ihre Quais, ihre Plätze und Anlagen; prächtig ist ihre Gemäldegalerie in einem stattlichen neuen Museumsgebäude untergebracht. [2])

1) Vgl. Catálogo de los cuadros del Museo del Prado por D. P. de Madrazo. Madrid 1878, p. 373.

2) Musée de Grenoble 2c. 1878. Auch Clément de Ris (a. a. O. S. 164 ff.) behandelt die Gemälde von Grenoble mit besonderer Liebe. Ich höre, daß neuerdings eine französische Monographie über diese Sammlung erschienen ist.

Zunächst besitzt Grenoble einige vortreffliche Bilder italienischer Meister. Die Anbetung des Kindes von Marco Palmezzano, mit dem vollen (zum Teil übermalten) Namen und der Jahreszahl MCCCCCXXX, von Crowe und Cavalcaselle nicht genannt, reiht sich würdig dem in Bordeaux befindlichen Gemälde des Meisters an. — Der heilige Sebastian von Perugino war ein Teil des großen, jetzt ganz zerstreuten Altarwerkes, welches der Meister kurz vor 1521 für die Kirche S. Agostino in Perugia gemalt hatte[1]: lebensgroß, an einen Baum gebunden, steht der Heilige da und blickt zur heiligen Agatha hinüber, die zu seiner Linken neben ihm steht. Es ist ein warmes, helles Bild, reichlich rontinirt in der Mache und auch in der Landschaft nur eine Wiederholung früherer Motive des Meisters; aber es ist nicht ausdruckslos, und es ist interessant als ein Werk aus den letzten Lebensjahren des Künstlers. — Wichtiger noch ist eine Santa conversazione von Bernardino Licinio, dem oft mit Giov. Ant. da Pordenone verwechselten Meister. Das Bild ist MDXXXII B. LYCINII OPVS bezeichnet[2]). Das Y in dem Namen findet sich auch auf dem großen Altarbilde in den Frari zu Venedig[3]). — Unter den späteren italienischen Figurenbildern ist der heilige Bartholomäus von Ribera hervorzuheben.

Aber auch in der Landschaftsmalerei ist Italien nicht schlecht vertreten. Zunächst dürfen hier wohl die Claude Lorrains eingereiht werden. Grenoble ist mit Recht stolz auf seine Bilder dieses Meisters. Ein über alle Zweifel erhabenes Werk ist die schöne große Morgenlandschaft, Nr. 219. Im Liber Veritatis findet sie sich unter Nr. 79; die englische Publikation bemerkt dazu, das Bild befinde sich im Besitze des Königs von Frankreich; und der Katalog erzählt, es habe schon seit über einem Jahrhundert im Rathause von Grenoble gehangen. Die Komposition zeigt links vorn eine prachtvolle Pinie, rechts einen klaren Fluß. Der Blick schweift links weit ins Thal bis zur Bogenbrücke des Hintergrundes und nach fernen Höhenzügen. Rechts hemmt ein Bergabhang mit Säulenruinen den Blick im Mittelgrunde. Die Staffage ist idyllisch. Von der ehemaligen Bezeichnung ist nur ROMA 16 . . zu lesen. — Das zweite Bild, Nr. 220, findet sich nicht im Liber Veritatis; aber eine Sepiazeichnung zu demselben, sagt der Katalog, befinde sich in den Uffizien. Selbst überzeugt habe ich mich, daß es zu der Reihe der von Claude Lorrain selbst radirten Blätter gehört. In R. Dumesnil's Peintre graveur ist das Blatt Bd. I, Nr. 13 aufgeführt. Es ist ein reiches, südliches Hafenbild. Links dominirt ein gezinnter Rundturm. Die Stadt liegt im Mittelgrunde am Fuße des Gebirges. Ganz so überzeugt, wie in bezug auf das vorige, bin ich nicht, daß Claude auch dieses Bild selbst gemalt habe. Es könnte vielleicht von einem seiner Nachahmer nach der Radirung angefertigt sein; aber es müßte dann einer der zeitgenössischen Nachahmer sein, deretwegen der Meister ja gerade das Liber Veritatis anlegte. — Echt ist der Lucatelli, Nr. 37; ja ich halte den Grenobler Lucatelli für eines der schönsten, sorgfältigsten, zartesten Bilder dieses oft verkannten, oft aber auch keines Lobes werten Meisters. Die Komposition erinnert an Claude, und frisch und anmutig wirkt das klare Licht, welches hinter den Baumgruppen zu beiden Seiten spielt und den Fluß im Mittelgrunde und die fernen, hellblauen Berge trifft. — Der Rosa di Tivoli ist nicht von diesem Meister, auch bedeutender in der landschaftlichen Intention, als dieser zu sein pflegt. Das Bild ist J. R. bezeichnet; vielleicht ist es von Rosa di Tivoli's Sohne Jakob, welcher den Beinamen Rosa di Napoli führte. Dagegen besitzt Grenoble auch von Rosa di Tivoli's Vater Johann Heinrich Roos ein charakteristisches, HRoos. Fecit. 1673 bezeichnetes Bild, dessen markig gemaltes, hell von der Sonne beleuchtetes Vieh bedeutender wirkt als die große konventionelle Landschaft. Unecht ist der Salvator Rosa, zweifelhaft ist der M. A. Cerquozzi des Grenobler Museums. Vortrefflich aber sind die beiden Pannini's, von denen der eine, Nr. 44, I. P. PANNINI. 1740 bezeichnet ist. Die Architektur herrscht auf beiden in einem Maße

1) Crowe & Cavalcaselle, History etc. Vol. III, p. 239.

2) Vgl. Clément de Ris a. a. O., S. 169.

3) Jordans Crowe & Cavalcaselle, VI, S. 349. Das Bild von Grenoble kann die dort gegebene Liste auch ergänzen.

vor, daß die Landschaft ganz verschwindet; aber sie sind sehr malerisch gemacht und schon wegen der immerhin nicht allzu häufigen Bezeichnung des einen wichtig. — Ein Meisterwerk ersten Ranges ist die große venetianische Ansicht mit der Dogana und der Kirche della Salute von Antonio Canale. Freilich, seit ich die große Reihe echt bezeichneter Bilder dieses Meisters in Windsor Castle gesehen habe, bin ich auch in bezug auf die ihm zugeschriebenen Werke sehr skeptisch geworden, aber ich glaube, das Grenobler Bild würde mir auch jetzt noch, nachdem ich in Windsor gewesen, wieder imponiren. Die Fülle warmen Lichtes und bunten malerischen Lebens auch in diesem Bilde sind erstaunlich; die Figuren sollen von Tiepolo gemalt sein. — Drei Winterlandschaften eines Italieners des vorigen Jahrhunderts, Namens Fr. Foschi, sind flüchtig breit hingestrichen, fast grau in grau, ohne inneres Leben und feinere



Landschaft von Claude Lorrain. Museum zu Grenoble.

Wahrheit. Auf der Rückseite des einen von ihnen steht, wie der Katalog angiebt: Francus Foschi, anconiensis, pinxit. Roma 1750. Als in Rom gemalte Winterlandschaften immerhin eine Kuriosität! Der Meister ist den Künstler-Lexiken nicht entgangen.

Unter den vlämischen Figurenbildern von Grenoble ragt Rubens' großes Prachtbild hervor, welches den Papst Gregorius, von Heiligen umgeben, darstellt. Manche halten es für das schönste Werk des Antwerpener Meisters, welches Frankreich besitzt. Das Bild stammt aus der Michaeliskirche in Antwerpen und gehörte zu den 31 Gemälden, welche Napoleon im Jahre 1811 nach Grenoble sandte. Von Rubens' Schülern sind J. Jordaens und Th. van Thulden mit bezeichneten Bildern vertreten. Gasp. de Crayer ist ebenfalls gut vertreten, ist aber hier, nach dem Rubens, nicht gut anzusehen. Vor allen Dingen ist in Grenoble aber ein auch in einigen der bisher besprochenen Galerien vertretener Meister zu studiren, dessen große Kompositionen mich viel kälter gelassen, als ich erwartete, ehe ich in den französischen Galerien seine nähere Bekanntschaft gemacht hatte. Ich meine Ph. de Champagne. Das Museum von Grenoble besitzt acht Werke dieses Meisters, von denen einige, wie die Auferweckung des Lazarus, der Christus am Kreuze und die Himmelfahrt Mariä große bezeichnete

Bilder sind. Aber nur das Porträt des Jean Duvergier de Hauranne, Abts von Saint Cyran, welches von vier verschiedenen Kupferstechern reproduzirt ist, zeigt den Meister in seiner wahren Größe. Nur als Porträtist ist er ein Meister ersten Ranges. Wenn im übrigen Cl. de Ris sagt, Ph. de Champagne sei zwar von Geburt ein Flamänder, von Genie aber ein Franzose, so gebe ich das zu; ich sehe darin für das 17. Jahrhundert aber keinen Vorzug.

Unter den vlämischen Landschaften des Grenobler Museums ist zunächst des Waldbildes von J. Fouquières zu gedenken. Der braune Vordergrund und die blaugrüne Ferne erinnern hier noch an des Meisters Lehrer, J. de Momper. Von den beiden Orizzonte zugeschriebenen Bildern halte ich Nr. 460 für echt und gut, Nr. 83 aber für eine ganz irrige Benennung. Der große v. d. Meulen ist gut. Der kleine Luc. v. Uden kann echt sein.

Die holländischen Meister stehen auch nicht zurück. Einen Rembrandt besitzt freilich auch Grenoble nicht; aber der bezeichnete, von 1669 datirte G. v. d. Eeckhout, ein männliches Porträt vor einer köstlichen Landschaft darstellend, ist eine Perle; und das von 1644 datirte, ebenfalls bezeichnete Bildnis desselben Meisters steht ihm kaum nach. Ich überschlage die übrigen holländischen Figurenbilder, die Grenoble besitzt, um zu den Landschaftern zu kommen. Der Hobbema, MHobbema 1659 bezeichnet, gilt für echt. Clément de Ris hebt ihn in den Himmel. Ebenso bezeichnet und ebenfalls 165 . . datirt ist z. B. auch das von Waagen für echt erklärte Bild der Nationalgalerie zu Edinburg. Zunächst muß bemerkt werden, daß Hobbema auf seinen guten Bildern niemals ein solches M und H gezeichnet hat, sodann, daß die Malerei beider (und anderer ähnlicher) allzu hart, klar und geleckt erscheint. Entweder sind diese Bilder absichtliche Fälschungen, wie ich, als ich vor ihnen stand, hier wie dort glaubte, oder es sind wirklich Jugendwerke aus den fünfziger Jahren. Zu Gunsten der letzteren Ansicht könnte sprechen, daß das Grenobler Bild seit 1838 im dortigen Museum und vorher in der Sammlung de la Haute war. Schwerlich verstand man damals den Meister so nachzuahmen. Zweifelhaft war mir auch Jak. Ruisdael Nr. 535, dessen Bezeichnung jedenfalls falsch ist. Auch der Sal. Ruisdael kann schon seiner Bezeichnung wegen, die wie diejenige Jakobs aussieht, kein Salomon sein; das Bild sieht aber weder nach Jakob noch nach Salomon aus. — Echt und echt bezeichnet sind dagegen die Landschaften von A. Verboom, G. (W.) de Heusch, C. Poelenburg und Egb. v. d. Poel. Des Letzteren Bild ist dieses Mal keine Feuersbrunst, sondern ein Strandbild mit Mondschein. Auch das J. Glauber zugeschriebene Gemälde wird richtig benannt sein.

Die Franzosen sind gerade in Grenoble am schwächsten vertreten; doch sind S. Vouet, E. Lesueur, S. Bourdon, J. Jouvenet, J. Stella, H. Rigaud, J. Restout u. s. w. alle da. Auch Oudry und Desportes fehlen nicht; und unter den französischen Landschaftern des vorigen Jahrhunderts sind der jüngere J. F. Millet (Sohn des bekannten Francisque), L. Bruandet, J. B. Féret zu nennen. Dem Henry de Marseille wird Nr. 235 wohl nur deshalb zugeschrieben, weil dieses Bild ein gefälschter J. Vernet ist und man weiß, daß in Marseille ein Mann Namens Henry ein Geschäft daraus machte, falsche J. Vernets in die Welt zu setzen.

Unser Jahrhundert hat manche gute Bilder ins Museum von Grenoble gesandt. Ich darf jedoch nicht länger an diesem Orte verweilen.

(Fortsetzung folgt.)



J. J. Webers „Bilder für Schule und Haus“

und die

Holzschnitt-Illustration der Gegenwart.

ie durch ihre „Illustrirte Zeitung“ eines verdienten Weltrufs genießende Verlagshandlung von J. J. Weber in Leipzig veröffentlicht seit einigen Monaten unter dem Titel: „Bilder für Schule und Haus, mit Text von Albert Richter und Ernst Lange“ im Formate der genannten Zeitung eine groß angelegte Sammlung von Holzschnitten. Sie führt das neue Unternehmen mit einem Vorworte ein, aus dem wir einige Zeilen hersetzen. Es heißt da: „Wer hätte nicht schon oft bei Betrachtung der Illustrirten Zeitung den Wunsch gehegt, die schönsten der von ihr gebrachten Bilder in geordnetem Zusammenhange besitzen zu können? Die Erfüllung solcher Wünsche soll durch unser Unternehmen möglich gemacht werden. Die Verlagshandlung will das Beste aus den ihr zu Gebote stehenden reichen Bilderschätzen in Gruppen zusammengestellt . . . dem Publikum zugänglich machen. Wir sind überzeugt, daß ein solches Unternehmen im Hause wie in der Schule ein freudiges Entgegenkommen finden wird“.

Der Unterzeichnete gesteht gern, von jeher jenen Wunsch gehegt zu haben, und so hat er mit wirklich „freudigem Entgegenkommen“ alsbald auf ein Exemplar subskribirt, wenn er auch angesichts der sogenannten „Meisterwerke der Holzschneidekunst“, welche die Verlagshandlung ebenfalls veröffentlicht, sich vor gewissen Befürchtungen nicht sicher fühlte. Aber es sollte ja das „Beste des ältern Vorrats“ gebracht werden; das beruhigte wieder.

Doch, warum Befürchtungen und welcher Art? Ein umschauender Blick auf die heutige Entwickelung der Holzschnitt-Illustration überhaupt wird uns rechtfertigen. Auf Webers „Bilder für Schule und Haus“ gedenken wir am Schlusse zurückzukommen.

Die eben genannten „Meisterwerke der Holzschneidekunst“, ferner die allbekannten voluminösen Illustrations-Prachtwerke: Italien 1874, Rheinfahrt 1875, Schweiz 1875, Ägypten 1878, Indien 1879, Spanien 1879 u. s. w., lauter Konkurrenz-Unternehmen der betreffenden Verleger, vindiciren sich ausgesprochen oder stillschweigend und selbstverständlich das Verdienst, die höchste Blüte des Holzschnitts in der neuen Entwickelung, welche diese schöne alte Kunst in unserem Jahrhunderte erleben sollte, darzustellen. Und thun jene Werke das denn nicht? — wird mancher fragen. Schlagen die schönen Bilder nicht viele Stiche sogar aus dem Felde? Es thut uns leid, gegen dieses überfließende Lob, wenn es auch an der Tagesordnung ist und kaum einen schüchternen Widerspruch erfährt, uns durchaus ablehnend verhalten zu müssen. Man mißverstehe uns nicht. Die genannten Illustrationswerke stellen unbezweifelt in manchen, ja vielleicht in vielen ihrer Bilder die höchsten und besten Leistungen der heutigen Xylographie dar, d. h. in der Richtung, die ihre Entwickelung nun einmal in den letzten Dezennien genommen hat. Aber — diese Entwickelung ist eben in Bahnen geraten, auf welchen sie nur zum Verderben der Kunst ausschlagen konnte, weil sie die natürliche Grenze überspringen wollte, die dem Holzschnitte durch sein Material, das Holz, gesetzt ist, und innerhalb welcher er schon die schönste und befriedigendste Entfaltung gefunden hatte.

So lange die xylographischen Institute in richtiger Erkenntnis der Grenzen ihrer Kunst die Domäne des Kupfer- und Stahlstiches respektirten, welche Reproduktionsweisen allein imstande sind, durchgearbeiteten und bis in die feineren Abstufungen von Schatten und Licht vollendeten Zeichnungen gerecht zu werden, so lange hat es auch nicht an Zeichnern für den richtig verstandenen Holzschnitt gefehlt. Seit einigen Jahrzehnten, da diese Institute immermehr dem Effekte des Metallstichs nachgejagt sind, für den sie doch stets nur ein ungenügendes Surrogat liefern können, haben sie auch die Holzschnitt-Zeichner verdorben. Oder wäre das Verhältnis das umgekehrte? Beruhte das schlimme Resultat, der heutige bedauerliche Zustand der Xylographie auf wechselseitiger Einwirkung beider, Zeichner und Holzschneider? Der Gang, den die Entwickelung genommen hat, möchte im einzelnen nicht leicht nachzuweisen sein. Eines indessen glauben wir behaupten zu dürfen, nämlich, daß der Einfluß Gustave Doré's und der xylographischen Werkstätten, die nach seiner allein auf den phantastischen, ja theatralischen Effekt ausgehenden Illustrationszeichnung, oder wenigstens unter dem Einflusse derselben ihre Technik gebildet haben, auch auf den deutschen Holzschnitt von der allerverderblichsten Wirkung gewesen ist. Und vorläufig ist nicht das leiseste Anzeichen einer Umkehr zu bemerken. Das Gegenteil findet vielmehr statt. Alles soll illustrirt sein, massenhaft, „reich“. Das klingt verlockend genug. Es ist etwas Schönes um die Holzschnitt-Illustration; und was die Anzahl der Bilder in einem Werke betrifft, so bietet man uns deren an sich nie zu viel. Da wir anderseits aber wissen, daß Schönheit und Menge in den meisten Fällen einander ausschließen, so ist uns doch ein schönes Bild, das in seiner Art ein wirkliches Kunsterzeugnis darstellt, gar viel mehr wert als ein halbes Dutzend traurige Fabrik-Machwerke. Dem „billig und schlecht“ ist und wird aber auf dem Felde der Bücher- und noch mehr der Journal-Illustration bis zum Äußersten gehuldigt. Es giebt Holzschnitt-Illustrationen in Hülle und Fülle, zu deren Herstellung der Arbeiter — darf man noch Xylograph sagen? — kaum mehr thut, als daß er das maschinenartig wirkende Gerät mit der Hand in Thätigkeit setzt und so ein Produkt erzeugt, von dessen Anblick der wirkliche Kunstfreund und Kenner mit wahrem Ekel sich abwenden muß. Das heißt aber alles Holzschnitt. Auf diese Weise können freilich Flächen übergangen und bedeckt werden, wie kein Holzschneider vor 30 Jahren sich es hätte träumen lassen, und in einer Zeitkürze, die Verwunderung erregt. So ist es allerdings möglich, die seitengroßen und doppelseitigen Bilder aller Art, Landschaften und Figurenstücke, Bauwerke, Skulpturen, Gemäldekopien 2c. zu erzeugen, mit denen uns unsere Quart- und Folio-Journale allwöchentlich so freigebig beschenken. Alle Sorgfalt der Arbeit, alle wahre Kunst muß bei dieser massenhaften Produktion verloren gehen. — Von der fabrikmäßigen Herstellung ihrer Illustrationsware halten sich, die Münchener „Fliegenden Blätter“ ausgenommen, auch die besten unserer Journale nicht mehr frei. „Gartenlaube“ und „Daheim“ geben nur zögernd und ungern nach, die Leipziger „Illustrirte Zeitung“ hat fast in jeder Nummer Belege dafür. Viele Arbeiter dürften heute vielleicht der wahren Handtechnik schon gar nicht mehr Meister sein. Der niedrige Preis drückt die Qualität der Arbeit herunter, die erbärmliche Arbeit läßt den niedrigen Preis noch zu hoch erscheinen, und so gehts immer weiter abwärts. Ist es ein Trost, zu denken, daß die Reaktion zum Bessern unmöglich noch lange ausbleiben könne? Wer weiß, wie lange darauf zu warten ist!

Wir berühren einen weitern Umstand, der zum heutigen Verfalle des Holzschnitts nach unserem Erachten das Seinige beigetragen hat und fortwährend beiträgt, das Cliché-Unwesen. Die Benutzung des Holzschnitts zur Bücher-Illustrirung ist in dem Umfange, welchen sie angenommen hat, nur durch das Blei-Cliché und den Kupferniederschlag vom Original-Holzstocke möglich geworden. Wenn das nun auch an sich nach mancher Seite hin als ein Gewinn angesehen werden muß, so ist doch auch eine nachteilige Folge, die Gewöhnung des Auges an gar zu ungenügende Produkte des Abdrucks vom ursprünglichen Stocke, damit verbunden*). Man werfe einen Blick in die ihrer Zeit so beliebten und stark verbreiteten Pfennig-Magazine der dreißiger Jahre, wie sie in Leipzig, London, Amsterdam, vielleicht auch sonst

*) Auf eine weitere schlimme Eigenschaft der Cliché-Abdrucke kommen wir später.

noch erschienen. Viele Illustrationen sind allen gemeinsam, wo auch Originalzeichnung und Holzstock zu Hause sein mochten. Erstere, die Zeichnung, ist in ihrer Durcharbeitung noch sehr zurückhaltend, mancher würde heute sagen: dürftig, wie das Gros der damaligen Holzschneider allein einer solchen gewachsen war. Dennoch aber sind die Bilder trotz ihrer Einfachheit, oder richtiger gerade durch dieselbe, nicht ohne Reiz, oft in ihrer Art schön, wo nur irgend der Holzschneider nicht gar zu roh hinarbeitete. An letzterem Mangel, der zu rohen Arbeit, leiden am meisten die Porträts. Die Ursache muß vorzugsweise in dem niedrigen Preise gesucht werden, zu dem jene illustrirten Volks-Magazine geliefert werden sollten. Dieser ließ kaum mehr Sorgfalt, selbst für Porträts, zu. Die deutsche Ausgabe von Mignet's „Geschichte der französischen Revolution“ (Leipzig 1842), um nur ein Beispiel anzuführen, zeigt in den vortrefflichen Porträtköpfen, daß der ältere Xylograph von guter Schule seiner Wirkung ebenso sicher ist, bloß durch den Umriß und wenige Schattenstriche, wie sein Genosse der Neuzeit, der fast mit allem Aufwande des Kupferstechers bei Durcharbeitung seines Kopfes verfährt. Wenn aber der heutige Holzschneider das Fleisch seines Porträtkopfes in der entsetzlichen Maschinen-Punktierweise fast zu einem Stück von einem unterschiedslosen platten Brette macht und auch in der Gewandung jedes Stückchen ausspäht, wo die Handarbeit des schneidenden Messers*) durch Geist und Leben tödtende Maschinenarbeit ersetzt werden möchte, dann hat er dem Kunstwerke seines Genossen von vor 40 Jahren ein elendes Machwerk an die Seite gestellt, das alle Kunst Lügen straft, auch wenn es sich unter die „Meisterwerke“ der Holzschneidekunst drängen sollte. — Wir bitten wegen der Abschweifung um Entschuldigung; unsern Zweck vor Augen, die heutige fabrikmäßig hergestellte Holzschnitt-Illustration auf ihren Kunstwert zu prüfen, ist es eigentlich kaum eine Abschweifung gewesen.

Wir kommen auf die Illustration der Pfennig-Magazine zurück. Die Bilder sind, wie gesagt, selbst bei der damaligen, erst in der Ausbildung begriffenen Technik nicht ohne Verdienst, wenn nur der Holzschneider einige Sorgfalt aufwenden durfte und — wenn die Abdrücke gute sind. Warum aber die Magazine von den schlechtesten Abdrücken wimmeln (oft ist kaum noch ein Rest des Bildes vorhanden, alles eine schwarzgraue Schmiererei), sind wir nicht im stande, genügend zu erklären. Gewiß sind die Auflagen stark gewesen. Der Umstand reicht indessen zur Erklärung nicht aus; denn bei richtiger Behandlung ist der Original-Holzstock, wenn er nicht mechanische Beschädigungen erleidet, außerordentlich ausgiebig. Um so weniger vielleicht die damaligen Clichés. — Die heutige Verwendung der Clichés und Kupferniederschläge nannten wir oben ein Unwesen, und wir glauben, mit einigem Rechte. Unter wie vielen Gesichtern, um uns so auszudrücken, bekommt man in unseren Tagen in Büchern und Zeitschriften als Veranschaulichungsmittel oder wenigstens als Augenweide dieselben Bilder aufgetischt! Bald passend, bald wie aus den Wolken gefallen, bald in erträglichem Ausdrucke, bald abscheulich! Wir wollen durchaus nicht die Erleichterung verkennen, welche in dem Verfahren dem Buchhandel geboten ist. Man kann jetzt vieles angemessen durchs Bild erläutern und verschönern, was sonst vielleicht ohne Bild geblieben wäre. Und in vielen Fällen ist eine erträglich gute Veranschaulichung immer noch erwünscht genug. Aber gewissen Bildern gewisser Verleger auf Schritt und Tritt immer wieder zu begegnen, wo mit einigem Rechte auch einmal anderes erwartet werden konnte, ist jedenfalls ein zu schlimmer Nachteil, als daß man ihn gern mit in den Kauf nehmen sollte.

Eine andere Beeinträchtigung, die der Freund eines möglichst guten Abdrucks des Holzstocks erfährt, liegt nicht so auf der Hand. Wir möchten glauben, es müsse ein wesentlicher Unterschied bestehen zwischen einem Abdrucke vom unbeschädigten Original-Holzstocke und dem vom Kupferniederschlage oder gar vom gewöhnlichen Cliché desselben. Man darf gewiß voraussetzen, daß früher, wo der Verkauf von Clichés aller Arten von Holzschnitt-Illustrationen nicht annähernd ein solches Geschäft für den Besitzer des Holzstocks in Aussicht stellte, wie heutzutage, wenigstens von den meisten Eigentümern die Stöcke selbst zur Herstellung

*) Oder vielmehr des Stichels, denn der Xylograph verwendet heute statt des Messers fast nur noch den Stichel, so daß von einem Holzschnitte eigentlich nicht mehr gesprochen werden kann, sondern nur noch von einem Holzstiche.

ihrer Druckwerke in Benutzung genommen wurden. Jetzt giebt es Verleger — wir wollen als Beispiel nur einen nennen, Westermann, den Herausgeber der bis heute mit großer Liebe illustrirten „Monatshefte“, — welche, um für den in Aussicht genommenen starken Verkauf stets Clichés von den völlig ungebrauchten Originalen darbieten zu können, selbst nur Kupferniederschläge derselben zu ihren eigenen Publikationen verwenden. Vergleicht man nun, im Großen und Ganzen genommen, den Charakter des Holzschnitts, des deutschen wie des französischen und englischen, aus der Zeit von 1835 etwa bis vielleicht 1860, hinsichtlich des Totaleindrucks, welchen er auf den Beschauer macht, mit dem heutigen, so erscheint der ältere Holzschnitt kräftig und klar, voll warmen Lebens, zugleich weich, man möchte sagen saftig; der heutige dagegen wohl fein, geziert, geleckt, aber ohne Saft und Kraft. Seiten- und doppelseitengroße Bildflächen starren uns metallischschwer, monoton, nebelhaft, eiskalt entgegen. Statt wirkliche Kraft zu zeigen, liegen da dicke Schwärzemassen ausgebreitet, in welchen alles Detail untergeht. Und bei alledem sind diese abschreckenden Holzschnitte auch noch nicht einmal wirklich schwarz. Wären sie wenigstens das, so würde uns doch der Eindruck einer grauen Wüste ohne Leben erspart, der unverkümmerte Gegensatz zwischen weiß und schwarz bewahrte davor. Aber so wie sie sind, wirken sie unerträglich, um so mehr, je größer die bearbeiteten Flächen sind. Die Ueberfülltheit mit Schattirungsarbeit, an welcher die heutigen Zeichnungen für den Holzschnitt meistens leiden, besonders dann, wenn sie landschaftlicher Natur sind, verwirrt die Bilder entweder oder macht sie eintönig und verschlimmert den Eindruck des Toten, von dem wir eben sprachen.

Wie ist nun aber dieser in die Augen springende Gegensatz in der Gesamtwirkung des frühern und des heutigen Holzschnitts zu erklären? Wenn man einen ähnlichen Gegensatz im Charakter des älteren und des neueren Kupferstichs und noch mehr des modernen Stahlstichs bemerkt, so wird dieser unschwer verständlich durch die Tugend der früheren Stecher, wenigstens der vorzüglicheren unter ihnen, mit hohem Grabstichel zu arbeiten, d. h. ihre Taillen tiefer ins Metall zu schneiden, wodurch (alles Übrige als gleich vorausgesetzt) für den Abdruck mehr Kraft und Weiche erlangt ward, allerdings bei wesentlich schwierigerer Arbeit. Der Kupferstecher der Neuzeit arbeitet weit zierlicher, feiner, „eleganter“, aber seine Arbeit bleibt darum auch an der Oberfläche des Metalls, er gräbt mit flachem Stichel, und die Abdrücke seiner Platten werden gar bald flau, unkräftig und grau, haben auch von vornherein nicht den früheren Grad von Kraft mit Weiche gepaart besessen. — Die vom Holzschneider bearbeitete Platte verhält sich zum Abdrucke ganz anders. Hier werden nicht Vertiefungen hergestellt, die vor jedem Abdruck mit Farbe ausgefüllt werden, um diese in der Presse dem Papiere mitzuteilen, wie beim Kupfer- und Stahlstiche es der Fall ist; sondern die auf den Holzstock gebrachte Zeichnung selbst wird frei gelegt und zwar dadurch, daß der Holzschneider mit geeigneten Instrumenten alles Holz zwischen den einzelnen Strichen derselben beseitigt. Wenn nun trotz dieses Grundunterschiedes zwischen der Natur der gravirten Kupfer- oder Stahlplatte und der des fertigen Holzstocks, also auch der Abdrücke von beiden, dennoch ein ähnlicher Gegensatz zwischen älteren und neuesten Erzeugnissen beider Reproduktionsweisen sich zeigt, so muß er beim Holzschnitte auf eine andere Ursache zurückzuführen sein, als die oben für den Metallstich aufgewiesene. Und wir sind nicht im stande, einen anderen Grund aufzufinden, als den, welcher sich ergiebt aus dem Unterschiede zwischen der harten Metalloberfläche des Clichés, von dem heute, und der vergleichsweise elastischen des Holzstockes, von dem früher die Abdrücke gewonnen werden. — Möge die besprochene Erscheinung nun dadurch erklärt werden oder nicht, sie selbst ist vorhanden, und wir erlauben uns, sie bis auf weiteres dem Cliché-Unwesen auf Rechnung zu setzen. Daß dabei aber die Verirrung, welcher die heutige Zeichnungsweise für den Holzschnitt in unzähligen Fällen huldigt, indem sie Anforderungen an den Holzschneider stellt, denen nur der Kupferstecher gerecht werden kann, verhängnisvoll mit ins Gewicht fällt, ist eben schon angedeutet, kann aber kaum oft genug in Erinnerung gebracht werden. Endlich — um dem Fasse den Boden auszuschlagen — kommt auch noch in ihrer zudringlichen Weise die Photographie, die alles kann, aber alles nur halb, verdrängt die zeichnende Hand und zwingt den Holzschneider, ihre unbestimmten und ver-

schwommenen Produkte in Linien und Striche zu verarbeiten. Was dabei in den meisten Fällen herauskommen muß, liegt auf der Hand.

Es würde leicht sein, unseren jetzigen gepriesenen Salon- (wir möchten fast sagen Mode-) Erzeugnissen auf dem Felde der Holzschnitt-Illustration aus der von uns bezeichneten ältern Periode von 1835 bis 1860 solche mit Holzschnitten ausgestattete Werke, meistens Bücher, gegenüber zu stellen, die bei aller Anspruchslosigkeit gar viel höhern Kunstwert besitzen. Und wer sich erst einmal von der Umstrickung losgemacht hat, in die er vielleicht nach und nach durch den gleißenden Schein der Ueberfeinerung, welcher den besseren heutigen Holzschnitten nicht abgesprochen werden soll, geraten ist, wird die „Meisterwerke" der Holzschneidekunst nicht mehr auf dem heutigen Illustrations-Markte suchen.

Man möge uns die Anführung von wenigstens ein paar Beispielen gestatten. Da ist uns gerade ein englisches Holzschnittwerk aus der Mitte der vierziger Jahre zur Hand: Knight's „Old England" in zwei Kleinfoliobänden. Beiläufig, so verkommen und entartet das Illustrationsfutter, welches die englischen Journale der Gegenwart ihren Lesern zu bieten wagen, ist, so wählerisch war man in England früher. Der gute Holzschnitt ward aufs höchste geschätzt, und die Ausstattung der Bücher aller Art mit sauberen und meist auch den Vorlagen nach wertvollen Holzschnitten ist uns in Deutschland lange Zeit voraus gewesen. Knight's Old England ist auch ein Beleg dazu. Das Werk begleitet einen knapp gehaltenen Text der englischen Geschichte von der Römerzeit bis zu den Georgs mit 2400 bildlichen Darstellungen in Holzschnitt, ebenfalls nach Vorlagen, die fast immer schon an sich einen gewissen geschichtlichen Wert haben. Die Anordnung ist im höchsten Grade steif, denn auf zwei gegenüber liegende und mit Bildern von verschiedenster Größe bedeckte Folioseiten folgen stets zwei Textseiten von Anfang bis zu Ende des Buches. Diese Einrichtung war indessen bei der besondern Beschaffenheit des begleitenden Textes die allein praktische. Aber was für Holzschnitte sind das! Welche Klarheit über ihre Aufgabe, über das ihr entsprechende Arbeitsverfahren zeigen unverkennbar beide Künstler, Zeichner wie Holzschneider! Es ist nicht alles gleich schön, aber nur weniges ganz mißraten. Ruinen, alte Denkmäler, Städteprospekte, Kathedralen und andere Kirchen, Schlachten und Scenen aus dem Volksleben, landschaftliche Skizzen u. s. w. folgen in buntem, aber sehr unterhaltendem Durcheinander. Nirgends sind die richtigen Grenzen des Holzschnitts übersprungen; nirgends darum Unbestimmtheit oder Verwirrung, auch nicht im Landschaftlichen. Von der Saft- und Kraftlosigkeit, der Nebelhaftigkeit und dem Toten in unseren heutigen Bildern keine Spur. Kein Bild wirkt abschreckend; höchstens sind manche darum unbefriedigend, weil man sieht, der Holzstock war verbraucht oder ward zu mangelhaft abgedruckt. Selbst die kleinen Porträtköpfe verfehlen ihre Wirkung nicht, wenn man hier auch am ersten etwas von der heutigen Feinheit und Eleganz wünschen möchte. Wir können es erklärlich finden, daß ein für den Salon-Holzschnitt à la Doré eingenommener Beschauer die Ausführung dieser Holzschnitte steif und geschmacklos schilt. Er kehre aber zu ihrer Betrachtung nur recht oft zurück; bald wird es ihn keine Ueberwindung mehr kosten, und der Reiz jener mit den einfachsten Mitteln wirkenden Holzschnitte wird mit jedem neuen Male zunehmen. Alle Darstellungen sind von nur mäßiger Größe, viele sehr klein, und wir sind auch durchaus nicht sicher, daß dieser Holzschnittstil auf die Foliobilder unserer Journale übertragen werden könnte. Das wäre aber kein Verlust; der Holzschnitt hat sich immer am wirksamsten erwiesen in kleinen und mittelgroßen Menschen- und Thiergruppen, Architektur- und Landschaftsstücken u. dergl.

In Deutschland ist uns kein ähnliches Werk bekannt. Zerstreut aber haben wir aus der guten Zeit des Holzschnitts Sachen von gleichem Werte. Ein Schatz dagegen, nur bei uns zu finden, sind — wer wüßte das nicht? — die Holzschnitt-Zeichnungen, mit denen unser unvergleichlicher Richter sein Volk beschenkt hat. Es ist allerdings ein schlimmes Zeichen der Zeit, daß die Mode im stande gewesen ist, auch an diesem Meister und seinen Schöpfungen ihre unwiderstehliche Macht zu beweisen. Kaum fragt heute jemand nach ihnen. Aber das braucht keinen Freund wahrer Kunst besorgt zu machen. Die unvergleichlichen Bilder Richters werden auch unvergänglich bleiben, die kleinsten und scheinbar unbedeutendsten — man

denke an Bechsteins Märchen, Horns Erzählungen, Hebels allemannische Gedichte ꝛc. — gerade am sichersten.

Sollen wir dem Richter-Werke ein zweites deutsches an die Seite stellen, so kann es nur Schnorrs Bibel sein. Hier hat der Künstler dem heiligen Buche von seiner Eigentümlichkeit nichts geraubt, er hat aber auch nichts eigenes hineingetragen, was mit seinem Geiste unverträglich wäre; er steht, so zu sagen, in der Bibel und unter ihr. Der Franzose Doré, der andere große Bibel-Illustrator der Neuzeit, komponirt nicht aus dem Geiste der Bibel heraus. Er stellt sich über die Bibel, und so macht er mit seiner Phantastik sein Bibelwerk an vielen Orten — man verzeihe das Wort — zu einer Karikatur der Bibel.

Richter und Schnorr, am meisten ersterer, haben ebenso mächtig wie glücklich zur Förderung der Xylographie gewirkt und eine große Zahl vorzüglicher Holzschneider herangebildet. Ihre Kompositionen sind darum glücklicherweise, wie sie ganz im Geiste des Holzschnitts gedacht sind, auch ebenso in diesem Geiste ausgeführt. Und so ist es hier, wo wir die wahren Meisterwerke der deutschen Holzschneidekunst zu suchen haben. Daß sie fast ausschließlich auf dem Gebiete des Figürlichen liegen, ist charakteristisch und darf durchaus nicht als zufällig angesehen werden.

Einen augenfälligen Beweis dafür, daß die beste Holzschneider-Arbeit erst zu rechter Wirkung komme, wenn nicht in die Schattirung, sondern in den Umriß das Hauptgewicht vom Zeichner gelegt, erstere vielmehr nur leicht und in mäßiger Ausdehnung angewandt ist, liefert neben den Schöpfungen Richters und Schnorrs ein drittes deutsches Holzschnittwerk: Bülau's „Deutsche Geschichte in Bildern“, 1855 ff. Neben wahren Prachtstücken, in welchen von den Zeichnern mit Bewußtsein dem Umrisse das Übergewicht gewahrt erscheint, das ihm für den Holzschnitt gebührt, liegen andere Blätter, wo Umriß und Schattirung um den Vorrang streiten, und wo der Zeichner offenbar den Schnitt um den besten Teil seiner Wirkung gebracht hat; und wieder andere, vorwiegend im 2. und 3. Bande, in welchen die überwuchernde Schattirung den Umriß fast verschwinden macht und, wie auch die ganze Komposition, um alle Wirkung bringt. Statt der wundervollen Klarheit jener schönen Blätter, wo alle Figuren sich abheben, erscheint hier alles verworren und unklar. Sind es Schlachtstücke oder ähnliches, so ist die Sache nur um so schlimmer. Man sieht, nicht jeder geistreiche Maler und Zeichner ist ohne weiteres auch zum Zeichner für den Holzschnitt berufen.

Diese Beispiele aus der guten Zeit werden genügen. Werfen wir nun noch einmal einen flüchtigen Blick auf die jetzige Zeitschriften- und Bücher-Illustration durch den Holzschnitt. Die meisten unserer Journale, an ihrer Spitze Webers „Illustrirte Zeitung“, ferner die „Gartenlaube“, das „Daheim“, „Ueber Land und Meer“, die Münchener „Fliegenden Blätter“, die „Münchener Bilderbogen“ (besonders in den früheren Bänden) ꝛc. enthalten in allen ihren Jahrgängen vorzügliche Erzeugnisse der Holzschneidekunst, oft wirkliche Meisterwerke, in den jüngeren freilich immer spärlicher. Denn die handwerksmäßige Technik des vor allen Dingen schnell und massenhaft erzeugenden Durchschnitts-Xylographen schwärzt auch in sonst gute Stücke solche Partien ein, die Alles verderben. Auf dem Gebiete des Porträtstichs hat die neuere Xylographie offenbar Hervorragendes geleistet, und darum ist es ein merkwürdiges Verhängnis, daß gerade im Porträt zuerst die Unsitte auftauchte und von England aus bald überhand nahm, an die Stelle der Linienschattirung durch Handarbeit die Maschinen-Punktierweise zu setzen. Damit war allem möglichen Surrogate für die wirkliche Kunstleistung der Xylographie Thor und Thür geöffnet, und wohin die schöne Kunst auf diesem Wege wirklich gekommen ist, zeigt jedem Unbefangenen ein Blick auf die heutige Illustration unserer Bücher und Journale. Selten verdient noch ein durch Holzschnitte illustrirtes litterarisches Unternehmen uneingeschränktes Lob. Auf ein gutes oder erträgliches Bild folgen fast immer gleich zwei oder mehrere, die den günstigen Eindruck wieder vernichten, und zu einer ungetrübten Freude am Holzschnitte kommt es nicht mehr. Wir wollen unterlassen, die nach Hunderten und Tausenden zählenden Illustrationen irgend einer buchhändlerischen Firma, die vielleicht ebensowohl mit der Qualität wie mit der Quantität ihrer Leistungen prunkt, einer

Beurteilung zu unterziehen. Fassen wir lieber das bisher Gesagte zum Schlusse noch in Kürze zusammen!

So lange der Holzschnitt daran festhält, bei figürlichen Kompositionen das Hauptgewicht in die Zeichnung zu legen und die Schattirung gemäßigt und durchsichtig zu halten, bei architektonischen und landschaftlichen Stücken aber vor allen Dingen die das künstlerisch gebildete Auge allein befriedigende Klarheit dadurch zu gewinnen, daß das Ganze sich in deutlich erkennbare Linien darstellt, so lange wird er, nicht obgleich, sondern weil er mit diesen einfachen Mitteln wirkt, seinen eigentümlichen und selbständigen Wert, seinen ebenbürtigen Platz neben dem Kupferstiche behaupten, und weder Lithographie, noch Photographie, noch Lichtdruck, und wie die neuesten Künste alle heißen, werden ihn daraus verdrängen. In demselben Maße dagegen, in welchem der Holzschnitt diese charakteristische Einfachheit und Enthaltsamkeit preisgiebt, muß er an Wert verlieren und zuletzt wertlos werden. Dasselbe Resultat muß eintreten, wenn der Holzschneider an die Stelle der belebenden Arbeit seiner Hand die ertödende der Maschine treten läßt. Maschinenleistung, und in gewisser Weise auch das Cliché, müssen darum als sehr verhängnisvolle Verbündete des Holzschneiders angesehen werden, die dem innern Werte seiner Arbeit als Kunsterzeugnis entschieden hindernd im Wege stehn.

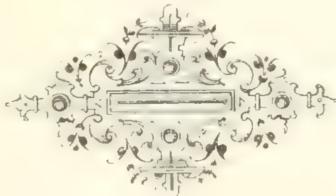
Die heutige Massenproduktion zur Illustrirung von Journalen und Druckwerken jeder Art und jedes Formats; ferner die Größe so vieler Bilder, die bei der Kürze der Zeit, in der die Illustration zur Verwendung bereit sein soll, oft zwingt, den mit der Zeichnung versehenen Holzstock zu zerteilen und verschiedenen Arbeitern zu übergeben; der weitere Umstand, daß die Konkurrenz auf dem litterarischen Markte nicht zuläßt, Zeichnern und Holzschneidern diejenigen Preise zu bewilligen, für welche allein künstlerische Leistungen erwartet werden dürften: alle diese Gründe haben zusammen gewirkt, den Holzschnitt auf das tiefe Niveau herunterzudrücken, auf dem man ihn mit Bedauern sieht. Von Werken und Journalen zweiten und dritten Ranges abgesehen, deren Holzschnitte zum überwiegenden Teile so trauriger Art sind, daß man sich fragt, was eigentlich mehr die Verwunderung herausfordert, die Dreistigkeit des Verleger-Produzenten, oder der entartete Geschmack des Publikums, das dergleichen elende Fabrikwaare kauft, von solchen Erzeugnissen des Büchermarkts abgesehen, werfe man doch einen Blick in die anderen, die einen alten und wohlbegründeten Ruf zu wahren hätten, oder die doch mit den höchsten Ansprüchen an den Markt gebracht werden, sieht's da viel besser aus? Der Unterschied ist nur ein gradueller, das heißt: auf dem Wege der Entartung befindet sich die Holzschneidekunst aller Orten, und die Ausnahmen wären gar leicht gezählt. Denn es sind fast keine anderen, als handwerksmäßig fabrizirende Institute mehr übrig, und die wenigsten Käufer und Beschauer von Produkten derselben haben eine Ahnung davon, daß ein Holzschnitt aus der guten alten Schule ein ganz anderes Ding ist, als das, was sich hier als „Holzschnitt“ so breit macht.

Sollte der freundliche Leser unserem Versuche, dem heutigen Stande der Holzschneidekunst im guten wie im schlimmen durch unsere Darlegung gerecht zu werden, mit Nachsicht gefolgt sein, so wolle er uns nunmehr noch gestatten, in Kürze auf Webers „Bilder für Schule und Haus“, von denen wir ausgingen, zurückzukommen.

Es liegen bis jetzt sieben Lieferungen vor von je 16 Bildseiten und 4 Seiten Text im Formate der Illustrirten Zeitung. Die Holzschnitte bilden, entsprechend dem Plane der Redaktion, auf welchen sie großen Wert zu legen scheint, sieben Gruppen, deren Bezeichnung wir folgen lassen: Aus Norddeutschland, Aus dem deutschen Frauenleben, Raubtiere, Bilder aus Südamerika, Die deutschen Befreiungskriege, Der St. Gotthardtunnel und 1870—1871. — Auf eine Würdigung der einzelnen Bilder möchten wir uns hier nicht gern einlassen; nur einige allgemeine Bemerkungen seien uns noch verstattet. „Für Schule und Haus“ klingt recht schön, gewinnt vielleicht auch manchen Abonennten; aber die Bezeichnung läuft auf eine Selbsttäuschung hinaus, wenn sie ernst gemeint ist. Zu Schulzwecken werden die Bilder am allerwenigsten Verwendung finden können. Der Privatunterricht im geschlossenen Familienkreise könnte ohne Zweifel manche der dargebotenen Veranschaulichungsbilder, die Tiergruppen, die schönen Schnitte nach norddeutschen Bauerhäusern ꝛc. mit Nutzen verwenden. Ob es ge-

schehen wird, steht dahin. Nennen wir lieber das Kind beim rechten Namen! Wir werden eine im großen Maßstabe gehaltene Bilderlust und Augenweide für Haus- und Familien-Unterhaltung bekommen, und der kunstgebildete Liebhaber, vielleicht auch der ausübende Künstler werden ebenfalls nicht leer ausgehen. Und uns dünkt, das wäre für die Redaktion schon ein sehr erstrebenswertes Ziel, dazu ein Ziel, das sie in der That, da sie über die Bilderschätze aller Jahrgänge der Illustrirten Zeitung verfügt, glänzend erreichen kann. Neues, noch nicht veröffentlichtes Material ist nicht vonnöthen, ja wir möchten es uns am liebsten verbitten; man bringe, wie versprochen ist, das Beste vom alten. — Auf die Zusammenstellung in geordnete Gruppen, welche, wie es den Anschein hat, der Redaktion sehr am Herzen liegt, können wir keinen Wert legen. Es kann das nur ein Anlaß werden, Mittelmäßiges und Wertloses mit aufzunehmen, weil es sich allenfalls dem gerade vorliegenden Gegenstande noch anschließen läßt. Die 2. Lieferung schon kann zum Beweise dienen. Wie hätte andernfalls das wertlose Fabrikmachwerk „Thusnelda“ nach Piloty neben das im heutigen Sinne wirkliche Meisterwerk in Zeichnung und Schnitt „die Cimbernschlacht“ nach Rahl gelegt werden können? Bild III und XII dieser Lieferung sind wenig besser und brauchten hier nicht aufgenommen zu werden, wenn nicht die Gruppe noch einiger Lückenbüßer bedurft hätte. Höchst unvollständig werden diese Gruppen auf alle Fälle doch bleiben, sie können nur mehr oder weniger willkürlich gewählte Beispiele zu den Überschriften vorführen, nie auch nur annähernd erschöpfend sein. Bunte Reihe vielmehr hat hier den größten Reiz. Freilich darf an dem Schlusse, den wir aber, auch bei regelmäßiger Lieferung, noch recht lange hinauswünschen, ein genügendes Register nicht ausbleiben. Bezüglich der Auswahl der Bilder aus dem ungeheuern Vorrate, der zu Gebote steht, hätten wir wohl manche Wünsche; wir unterdrücken sie aber. Nur einen erlauben wir uns auszusprechen: Möchte es der Redaktion gefallen, besonders aus den hundert und aberhundert vorzüglichen architektonischen Bildern, Denkmälern, Städte-Prospekten, Skulpturen und ähnlichen Darstellungen, die das Journal im Laufe der Jahre gebracht hat, eine recht reiche Wahl zu treffen, dagegen eine möglichst beschränkte aus den Bildern, welche Zeitereignisse und dergleichen darstellen. Von allem Anderen, was gegen den Wiederabdruck dieser Bilder spricht, abgesehen, pflegen sie auch als Holzschnitte am wenigsten zu genügen.

H. Schlette.





Kunstlitteratur.

Historische Landschaften aus Österreich-Ungarn. Mit allerhöchster Subvention S. Maj. des Kaisers radirt und herausgegeben von Ludwig Hans Fischer. Lief. I–III. Mit Text von E. v. Sacken, Fr. Kenner und A. Hauser. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. 1880. Großfol.

Soeben verlassen die drei ersten Lieferungen eines elegant ausgestatteten Werkes die Presse, welches die Aufgabe hat, eine Reihe von historisch denkwürdigen Punkten Österreich-Ungarns in ihrer gegenwärtigen Erscheinung, jedoch unter besonderer Berücksichtigung der von ihrer Vergangenheit zeugenden Monumente, durch Bild und Wort zur Anschauung zu bringen. Auch diese mit kaiserlicher Munificenz ins Leben tretende Publikation verdankt ihre Entstehung in erster Linie dem Oberstkämmerer Grafen Crenneville, welcher seinen vielen Verdiensten um die Förderung der graphischen Künste damit wieder ein neues hinzugefügt hat.

Unsere Leser haben oftmals Gelegenheit gehabt, die Begabung Hans Ludwig Fischers für die landschaftliche und architektonische Radirung zu würdigen. Hier sehen wir ihm nun ein Ziel gesteckt, welches ebenso sehr seine Kraft als Maler wie als Zeichner und Radirer in Anspruch nimmt, und freuen uns, ihn in den vorliegenden Proben der schwierigen Aufgabe nach allen Richtungen hin gewachsen zu finden. Jede der Lieferungen enthält ein von dem Künstler nach der Natur radirtes Hauptblatt in Großfolio; dazu kommen als Textillustrationen kleinere Radirungen, von denen die beiliegende Donau-Ansicht aus der Nähe von Deutsch-Altenburg (unweit von dem römischen Carnuntum) uns ein schönes Beispiel darbietet, endlich heliotypische Nachbildungen von Handzeichnungen, welche namentlich Bauwerke, Denksteine, Reliefs oder malerisch zu Gruppen vereinigte kleinere Gegenstände in Vignettenform vorführen. Alle diese mannigfaltigen Illustrationen beruhen auf Originalaufnahmen Fischers, welcher zu diesem Ende mit kaiserlicher Unterstützung die Gegenden bereiste.

Wir finden in den ersten Lieferungen drei Punkte behandelt, welche bereits in der Römerzeit von Bedeutung waren: zunächst das eben erwähnte Carnuntum, die römische Niederlassung zwischen Wien und Preßburg, der namentlich durch Marc Aurels fast zweijährigen Aufenthalt ewig denkwürdige Ort; dann Pola, die seit Strabo bedeutende Hafenstadt mit ihrem Amphitheater und den Denkmalen der Augusteischen Epoche; endlich Salona, die Residenz Diokletians. Daran werden sich im Laufe dieses Jahres Aquileja, ferner der Schauplatz der dacischen Feldzüge in Süd-Ungarn, und Alt-Ofen, das römische Aquincum, anreihen. Dann sollen eine Anzahl von Denkmälerstätten des Mittelalters folgen. In 12 Lieferungen (jede zum Preise von 8, in Künstlerdrucken von 16 Mark) wird das Ganze abgeschlossen sein.

Indem wir uns eine detaillirtere Besprechung des Werkes, vorzugsweise seines von den kundigsten Fachgelehrten ausgearbeiteten Textes, für eine spätere Zeit vorbehalten, empfehlen wir hiermit die von edlem Patriotismus eingegebene, gediegen und geschmackvoll durchgeführte Publikation der Beachtung aller Kunstfreunde aufs angelegentlichste.

*



Cypern. Seine alten Städte, Gräber und Tempel. Bericht über zehnjährige Forschungen und Ausgrabungen auf der Insel von Louis Palma di Cesnola. Autorisirte deutsche Bearbeitung von Ludwig Stern. Mit einleitendem Vorwort von Georg Ebers. Mit mehr als 500 in den Text und auf 96 Tafeln gedruckten Holzschnitt-Illustrationen, 12 lithographirten Schrift-Tafeln und 2 Karten. Jena, Hermann Costenoble. 1879. XXII u. 442 S. 8.

Es hätte nicht des unglaublichen Skandals bedurft, welchen man dem hochverdienten Direktor des New-Yorker Metropolitan-Museums „drüben" kürzlich angerichtet, um dem deutschen Publikum dessen „wissenschaftliche That" — wie Georg Ebers sein merkwürdiges Buch über Cypern mit Recht genannt hat — in lebendigem Andenken zu erhalten. Durch die vorliegende deutsche Bearbeitung wurde dasselbe in unsere Litteratur eingereiht, und es verdient in derselben einen dauernden Ehrenplatz, ebenso sehr durch den Reichtum der Aufschlüsse, die es uns bietet, wie durch die Form ihrer Darstellung und gelehrten Behandlung.

Das Letztere gilt namentlich von der deutschen Ausgabe. Diese ist durchaus keine bloße Übersetzung, sondern eine wissenschaftliche Bearbeitung im vollen Sinne des Wortes, von der Hand des trefflichen jüngeren Ägyptologen Dr. Ludwig Stern, welcher den Text, abgesehen von der Beseitigung einzelner kleiner Versehen, durch zahlreiche wertvolle Anmerkungen bereichert hat. Sie weist auch darin eine wesentliche Verbesserung auf, daß die größere Mehrzahl der archäologisch wichtigen Abbildungen, welche im englischen Original durch den Text verstreut gedruckt sind, hier auf besonderen Tafeln zusammen geordnet erscheinen, und zwar im wesentlichen nach topographischen Gesichtspunkten, d. h. nach den Fundorten, wie sie in Cesnola's Darstellung einer nach dem andern geschildert werden.

Man erinnert sich aus früheren Mitteilungen, daß der einem piemontesischen Grafengeschlecht entstammende General Luigi Palma di Cesnola, nach zuerst im Krimfeldzuge, dann im amerikanischen Bürgerkriege mit Ehren durchgemachter militärischer Laufbahn, vor etwa sechzehn Jahren das amerikanische Konsulat in Larnaka auf Cypern antrat und hier während eines zehnjährigen Aufenthaltes eine Reihe von großartigen, mit glänzenden Erfolgen gekrönte Ausgrabungen veranstaltete. Die Beschreibung des dabei beobachteten Verfahrens, der Vorbereitungen und mühevoll errungenen Erfolge bildet eine der anziehendsten Seiten des gehaltvollen Buches. Sie erinnert an Layards lebendige Schilderung der Gefahren, Schwierigkeiten und Abenteuer, mit welchen die Aufdeckung der Palastruinen Assyriens erkauft werden mußte. Gewandtheit und Findergenie, Thatkraft und Klugheit, unterstützt von den Hilfsmitteln politischer und maritimer Gewalt, wie sie dem Vertreter des amerikanischen Volkes zu Gebote stehen, vereinigten sich hier, um die Renitenz der Paschas und den Widerwillen eines abergläubischen Volkes zu brechen, und führten endlich zu den in ihrer Art beispiellosen Resultaten. Die von Cesnola aufgedeckten Fundstätten zählen nicht etwa nach Hunderten, sondern nach vielen Tausenden; selbst an solchen Orten, welche von früheren Reisenden für vollständig ausgeplündert gehalten wurden, stieg die Zahl der exploitirten Gräber auf 10—15 000. Hunderte von Skulpturen, darunter viele lebensgroße und überlebensgroße Statuen, ferner zahlreiche Sarkophage und Geräte aus Stein, 5000 Vasen, an 1500 Lampen, eine Masse von Bronzegegenständen, Schalen in Gold und Silber, endlich Schmucksachen aller Art in den verschiedensten Stoffen bilden die auf diese Weise entstandene Sammlung cyprischer Altertümer, welche bekanntlich in ihrem Hauptbestande in das Metropolitan Museum zu New-York übergegangen ist.[1])

Um eine Vorstellung von der Wichtigkeit und der Bedeutung dieser Funde für die Erforschung der antiken Kultur und Kunst zu gewinnen, ist es nötig, die Hauptepochen der

1) Den ersten Katalog der Cesnola'schen Sammlung lieferte der Petersburger Archäologe Joh. Doell, welchen die Direktion der Ermitage 1870 nach Cypern gesandt hatte (Mémoires de l'acad. de St. Pétersbourg, Ser. 7, T. XIX. S. 4 ff. 1873). Darin sind 7919 Altertümer verzeichnet (830 in Kalkstein, 6 in Marmor, 1532 in Terrakotta, 186 in Glas, 281 in Gold, 451 in Bronze) aus den Hauptfundstätten von Golgi, Larnaka, Dali, Alambra und Soli. Man vergl. ferner Newton, The antiquities of Cyprus, discovered by L. Palma di Cesnola. London 1873.

Geschichte Cyperns im Altertum sich zu vergegenwärtigen. Tief eingebettet in die Nordostecke des Mittelmeeres liegt die Insel gleich nahe den Küsten von Syrien und von Cilicien, mit welchem letzteren es, wie Kiepert hervorhob, durch die dem Tauros parallele Richtung seiner Bergketten in natürlichem Zusammenhange steht. Die Urbevölkerung der Insel scheint ein Ausläufer der großen arischen Einwanderung gewesen zu sein, welche Kleinasien in unvordenklichen Zeiten bevölkerte, von dort aus die schmale Meerenge überschritt und die Insel in Besitz nahm: also ein mit den kleinasiatischen Stämmen, besonders mit den Phrygiern und Lykiern verwandtes Volk, in deren Schrift sich eine Reihe cyprischer Lautzeichen nachweisen lassen. Der uns geläufige Name der Insel, Kypros, ist griechisch und zwar abzuleiten von der so benannten Blume (Cistus Creticus Linn.), aus welcher im Sommer ein braunes wohlriechendes Harz gewonnen und noch heute aus Cypern ausgeführt wird (S. 292, Anm. 2, mit dem Citat aus Fr. v. Löhers Reiseberichten). Die griechischen Ansiedelungen lagen, mit Ausnahme des argivischen Curium im Süden, alle an der Nord- und Westküste der Insel, so z. B. Salamis, Soli, Kerynia, Golgi u. a. — Dazu aber kam nun in sehr früher Zeit ein phönizischer Kolonistenschwarm. Von der Küste Phöniziens ist Cypern für Segelschiffe nur eine Tagereise weit. Die Bewohner der roten Erde wurden gewiß besonders angelockt durch den Reichtum der Insel an jenem Erz, welches von den Alten aes cyprium oder in Abkürzung einfach cyprium und cuprum genannt, unserem Kupfer den Namen gegeben hat. Die phönizische Einwanderung wird spätestens um die Mitte des 2. Jahrtausends erfolgt sein. Bald darauf hatten sich die Phönizier ja schon auf Kreta und Rhodos sowie auf den Inseln und an den Küsten des ägeischen Meeres ausgebreitet. Amathus, dann Paphos, Citium u. a. gehören zu den ältesten phönizischen Niederlassungen auf Cypern. An Citium klingt der Name Kittim an, welchen die Insel bei den Hebräern und Phöniziern führte. Die phönizischen Ansiedler auf Cypern scheinen lange Zeit hindurch von denen des Mutterlandes abhängig geblieben zu sein. Sie leisteten den Königen desselben Tribute. Hiram von Tyrus, der Zeitgenoß und Verbündete König Salomo's, mußte einmal mit Gewalt die Steuer eintreiben und den darum entbrannten Aufruhr bändigen.



Fig. 1. Bekrönung einer Grabstele aus Golgi.

Auch fremden Herrschern wurde Cypern schon in alten Zeiten wiederholt, wenn auch nur vorübergehend, unterthan oder tributpflichtig. Das in Luxus und Unmäßigkeit versunkene Volk, die Vielherrschaft der kleinen einheimischen Fürsten erleichterten den Fremden das Spiel. Auf den Denkmälern des ägyptischen Königs Thutmes III., eines der mächtigsten und baulustigsten Pharaonen der 18. Dynastie (c. 1600 v. Chr.), erscheint unter den tributbringenden Fürsten auch der König von Asebi (d. i. der hieroglyphische Name für Cypern). Er bringt u. a. 40 „Ziegel-Erz“ dem ägyptischen Könige dar. Vergl. Brugsch-Bey, Geschichte Ägyptens, deutsche Ausg. S. 322. Unter Seti I., dem Vater des großen Ramses II., gehörte Asebi ebenfalls zu den von Ägypten abhängigen Ländergebieten. Und daß Ägypten auch noch in viel späterer Zeit, unter der Regierung des Königs Amasis der 26. Dynastie (6. Jahrh. v. Chr.), über Cypern herrschte, wird uns von Herodot bezeugt. Das sind wichtige Daten über die Stellung der Insel zu dem alten Pharaonenlande aus Zeiten, die ein volles Jahrtausend auseinanderliegen.

Nicht minder bedeutsam erscheint die aus den assyrischen Denkmälern hervorgehende Thatsache, daß auch die Herrscher dieses Landes ihre Macht zeitweilig über die Insel erstreckt haben. Im 8. Jahrh. v. Chr. unternahm der König Sargon (Sarjukin), der Erbauer des durch Botta und Place wieder aufgedeckten Palastes von Khorsabad, einen Kriegszug gegen Cypern, der mit der Unterwerfung der dortigen Fürsten endete. Asarhaddon empfing Tribut von Ete-

ander, dem Könige von Paphos, und legte demselben die Verpflichtung auf, ihm Baumaterial für seinen Palast in Ninive zu liefern.

Nach einem kurzen persischen Interregnum unter Cambyses und Xerxes, welche die Insel ihrem Reiche einverleibten, folgte dann die hellenische Epoche. Unmittelbar nach den Perserkriegen machte zunächst Athen auch hier seine Hegemonie geltend. Evagoras, der Fürst von Salamis, jener uralten griechischen Niederlassung auf Cypern, vereinigte i. J. 410 die ganze Insel unter seinem Szepter. Schrift- und Münzwesen, Bildung und Kunst, alles ward jetzt hellenisirt. Nach der Teilung der Weltmonarchie Alexanders d. Gr. bildete Cypern eine Sekundogenitur der Ptolemäer und wurde endlich i. J. 58 v. Chr. mit dem stammverwandten Cilicien zusammen dem Römerreich einverleibt.

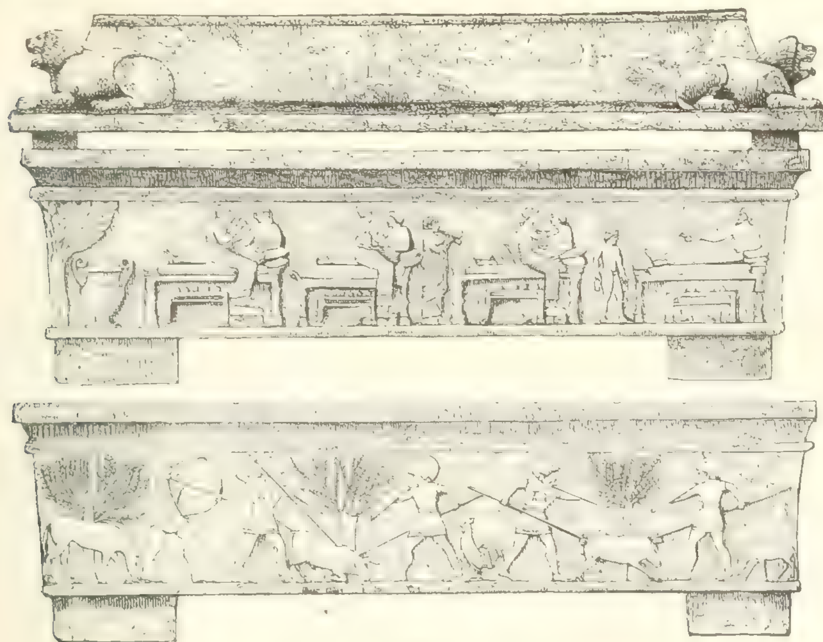


Fig. 3. Steinsarkophag aus Golgi.

Die Denkmäler aus der wechselvollen Geschichte der Insel im Altertum waren bis auf Cesnola nur sehr spärlich und unzureichend erforscht. Allerdings hatte bereits der geistvolle Ludwig Roß, bald nach der Befreiung des hellenischen Mutterlandes von den Türken, zu Anfang der vierziger Jahre auch Cypern bereist und u. a. die merkwürdigen Felsenhöfe von Paphos mit ihren dorisirenden Grabfaçaden unserer Kenntnis erschlossen; 1841 erschien Engels „Kypros“, die beste und zuverlässigste Monographie über die Zustände auf der Insel im Altertum; in den fünfziger und sechziger Jahren — während vereinzelte cyprische Fundstücke in die Museen von Berlin, London und a. O. kamen — folgten dann die ersten Spezialarbeiten numismatischen, epigraphischen und archäologischen Inhalts, wie des Herzogs von Luynes „Numismatique et inscriptions chypriotes“ (1852) und des Grafen M. de Vogüé „Mélanges d'archéologie orientale“ (1868), endlich in neuester Zeit eine Reihe von wichtigen Untersuchungen über die Sprache und das Schriftwesen Cyperns im Altertum, an denen sich namentlich englische und deutsche Forscher beteiligt haben. Epochemachend war für diese Seite der Aufgabe die Auffindung des zweisprachigen Inschriftsteines von Idalium (Dali) mit cyprischen und phönizischen Charakteren durch Mr. Lang. Vergl. dessen „Cyprus, its history, its present resources, and future prospects“ (London 1878), S. 333. Außer Lang haben sich namentlich Mor. Schmidt, George Smith, Birch, der früh verstorbene Joh. Brandis, Siegismund und Deecke um die Entzifferung der altcyprischen Schriftdenkmäler verdient gemacht. Eine Zusammenstellung und Würdigung der hier einschlägigen Arbeiten gab der Letztgenannte in G. Curtius' Studien VII, 219 ff.

Allein das volle Licht über die Kultur und Kunst des alten Cyperns haben uns erst die großartigen Ausgrabungen Cesnola's gebracht. Was wir bis dahin bloß ahnen konnten, worauf die Geschichte der Insel nur im allgemeinen hindeutete, nämlich daß — um mit Georg Ebers zu reden — „in Cypern, dem Stein im Gewässer, welches Europa von Asien trennt, dem Zankapfel, um den sich Griechen und Phönizier, Ägypter, Assyrer und Perser vielfach gestritten, dem Boden, auf dem sich hellenische und semitische Kulte innigst verschmolzen haben", neben vielem durchaus Eigenartigen eine „interessante Vermischung von morgen- und abendländischen Kunstformen" sich vollzogen habe: das können wir jetzt aus hunderten von Denkmälern mit positiver Sicherheit abstrahiren. Ja, noch mehr: eben jene „Vermischung" orientalischen und hellenischen Wesens — denn so ist die morgen- und abendländische Kunstwelt hier bestimmter zu bezeichnen — bildet nicht neben dem Eigenartigen einen Charakterzug der cyprischen Kunst, sondern die Vermischung der Stile ist das Eigenartige dieser Kunst selbst. Darin möchten wir das kunstgeschichtliche Hauptergebnis der Untersuchungen Cesnola's erblicken, wie es in ähnlicher Weise vor kurzem von Lübke, in seiner dritten Auflage der „Geschichte der Plastik", S. 64—69, ausgesprochen und an den Hauptkategorien der von Cesnola gefundenen Denkmäler trefflich nachgewiesen worden ist.


Fig. 8. Statue aus Golgi.

Zur Ergänzung des dort Gesagten und zur Erläuterung der dieser Anzeige beigedruckten Holzschnitte, welche wir der Freundlichkeit des Verlegers der deutschen Ausgabe des Werkes verdanken, seien hier noch folgende Bemerkungen gestattet. Wenn man die Ergebnisse der Ausgrabungen Cesnola's nach Kunstgattungen überblickt, so zeigt sich die Architektur darunter am spärlichsten vertreten; aber ganz leer ausgegangen ist sie nicht. Es gelang, einzelne Tempelstätten von hohem Altertum und andere öffentliche Gebäude topographisch zu bestimmen; dazu kommen wertvolle Aufschlüsse über Material und Bautechnik der alten Cyprer; endlich einige architektonische Details, welche nicht nur zur Charakteristik der dortigen Architektur, sondern auch für die Urgeschichte hellenischer Bauformen von Interesse sind.

Unter den Tempeln fragen wir vor allem nach dem gefeierten Heiligtum der paphischen Aphrodite. Die an der Westküste der Insel gelegene Stätte des alten Paphos wird jetzt von dem kleinen Dorfe Kuklia eingenommen. Der große Tempel der Aphrodite lag auf einer Anhöhe, 25 Minuten vom Meer entfernt. Einige Reste der kolossalen Mauern, Steine bis gegen 16 Fuß Länge, 8 Fuß Breite und $2^1/_2$ Fuß Dicke haben sich erhalten. Es ist nicht cyprischer Kalk- oder Sandstein, sondern blauer Granit, der aus Cilicien oder Ägypten stammen mag. Der Peribolos hatte eine Länge von gegen 700 Fuß und etwa 540 Fuß Breite; an der Westseite ist noch ein Thor erkennbar, von über 17 Fuß Weite. Die Größe des Heiligtums selbst läßt sich aus den stehen gebliebenen Ecksteinen auf 221×167 Fuß berechnen. Es muß bei seiner Lage auf der Höhe meilenweit vom Meer aus sichtbar gewesen sein. Über den Stil des ursprünglichen Baues — der Tempel ward unter Vespasian neu hergestellt — ergeben die Reste keine sicheren Aufschlüsse. — In der Ebene unten, einige hundert Schritte vom Meer, stehen die Trümmer eines zweiten kleineren Tempels, kegelförmige Monolithe aus einem bräunlichen Granit, von über 17 Fuß Höhe; Reste von großen dorischen Kapitälen und Gebälkteilen fanden sich in der Nähe. Dieser Tempel soll an

der Stelle errichtet gewesen sein, wo die schaumgeborene Göttin zuerst erschien. Hier pflegten die Pilger zu opfern, bevor sie zu dem großen Tempel emporstiegen.

Unter den Details architektonischer Gattung haben die bei dem Dorfe Hagios Jorgos auf der Grabstätte des alten Golgi gefundenen 4 Fuß hohen Stelen, welche Cesnola auf Taf. XX mitteilt (s. d. Holzschn. Fig. 1), besonderen Wert. Mehr noch als die Sphinxe mit dem Palmettenornament in der Mitte des oberen Teils der Bekrönung interessiren uns die Voluten zu beiden Seiten. Sie bestätigen nämlich die von Semper (Stil I, 385 ff.; II, 440 ff.) aufgestellte Hypothese, daß dem Volutenpaar des ionischen Kapitäls nicht die Vorstellung eines Polsters, überhaupt nicht irgend ein ähnlicher Gedanke an gedrücktes Tragen zu Grunde liegt, sondern daß die Spirale ursprünglich für den oberen Abschluß eines Aufrechten gedacht war, wie dies z. B. aus dem assyrischen Volutenkelch des „heiligen Baumes" ersichtlich wird. Ohne Zweifel haben wir in diesen Stelenbekrönungen uralte Typen vorderasiatischer Dekoration zu erblicken. Auch der Stil ihres eigentümlichen Flachreliefs mit seiner „mehr zierlich und dekorativ als der Wirklichkeit nachgebildeten" Behandlung spricht, wie Cesnola (S. 98) besonders hervorhebt, für die archaische Zeit.

Wir schließen hier die Erwähnung des reich mit Figuren verzierten Steinsarkophags aus Golgi an (s. die Abbild. Fig. 2), welchen Cesnola (S. 97) mit dem Zeitalter der äginetischen Giebelgruppen in Verbindung bringt. Er bietet allerdings in Stil und Darstellungen schlagende Analogien dar mit diesen und anderen bekannten Denkmälern archaisch-griechischer Skulptur, z. B. mit dem schönen Terrakotta-Relief mit Chrysaor und Perseus im British Museum; anderseits gemahnt er z. B. in der Gastmahlscene auf der einen Langseite an Terrakotta-Sarkophagreliefs und bemalte Vasen etruskischen Fundortes und beweist von neuem die weite Verbreitung dieser zwar strengen, aber aus der orientalischen Weise doch schon zu frischerer Lebensanschauung und reicherer Beweglichkeit vorgedrungenen archaischen Stilart.


Fig. 4. Cyprisches Tongefäß mit dem „heiligen Baume".


Fig. 5. Phönizische Vase aus Dali

Die Stätte des alten Golgi war auch der Fundort für die Masse der von Cesnola ausgegrabenen Statuen; bei dem Dorfe Hagios Photios lagen sie zu hunderten, und zwar in einem unterirdischen Raume von etwa 60 Fuß Länge und 30 Fuß Breite, ein förmliches Lager von teils größeren, teils kleineren Bildwerken, offenbar Votivdenkmälern, welche die Priester hier nach Kategorien geordnet aufbewahrt hatten. Auch eine Menge von Statuenbasen verschiedener Größe und Inschriften fanden sich hier. Die Beschreibung der Arbeiten zur Hebung dieses großartigen Fundes (S. 101 ff.) bildet die spannendste Partie des Cesnola'schen Buches. Die Statuen sind in Kostüm und Auffassung sprechende Zeugnisse für den in Cypern vor sich gegangenen Synkretismus der Stile. Der ägyptische Pschent wechselt mit der spitzen assyrischen Mütze, der ägyptische Lendenschurz mit dem langen Rock der Asiaten ab. Wir geben ein Beispiel der letzteren Art (Abbild. Fig. 3) in der über 6 Fuß hohen Statue eines bärtigen Mannes, welcher den vorwiegend asiatischen Typus in reinster Ausprägung und vortrefflicher

Erhaltung zeigt. (Taf XXVII, 1.) Das Material dieser Statuen ist sehr häufig der helle (bläuliche oder weißlich-gelbe) Kalkstein, welcher, über dem Sandstein und dem Thonschiefer gelagert, die Hauptgebirgsspitzen Cyperns bildet. Daneben kommt auch Sandstein nicht selten vor. Selten, weil importirt, sind Marmor und Granit.

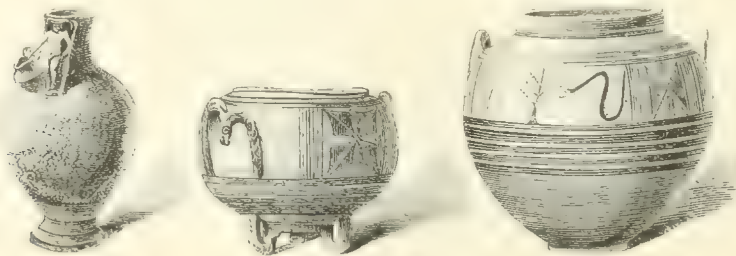
In der Nähe jenes Statuendepots fand Cesnola ein neues Beispiel jener mächtigen steinernen Vasen, wie sie schon früher bei Amathus entdeckt worden waren. Die Vase von Golgi mißt 7 Fuß im Durchmesser und ist am Rande mit einem Epheukranz verziert. Sie scheint als Weihwasserbecken gedient zu haben. Eine der bei Amathus gefundenen gigantischen Steinvasen schaffte M. de Vogüé 1865 von Cypern fort: sie befindet sich im Louvre und ist von Longpérier im Musée Napoléon III., Taf. XXXI publizirt; Fr. v. Löher (Reiseberichte, S. 283) giebt eine anschauliche Schilderung dieser mächtigen, an das „eherne Meer“ vor dem Tempel Salomonis erinnernden Steingeräte.

Die Masse der von Cesnola ausgegrabenen Schmucksachen, Ringe, geschnittenen Steine u. s. w. muß hier übergangen werden, so wichtig sie auch für die Würdigung des ganzen Materials ist. C. W. King sagt in seinem, dem Werke beigefügten Aufsatz über die in Curium gefundenen Ringe und Gemmen: „Die Entdeckung des Schatzes von Curium ist eine wahre Offenbarung der Geschichte der glyptischen Kunst, wie sie von den ältesten Zeiten an bis in den Anfang des fünften Jahrhunderts vor unserer Aera entstanden und fortgeschritten ist.“

Dasselbe könnte man vonden keramischen Funden sagen, von denen wir in den nebenstehenden Abbildungen cyprischer Thongefäße einige Beispiele geben. Auch die Vasenfunde repräsentiren die ganze Folge der Stile, von dem ältesten, den man „style floral oder pélagien“ genannt hat, und den nachfolgenden indo-europäischen und asiatisirenden Dekorationsweisen bis zu den Anfängen attischer Fabrikation, welche mit ihren Exportartikeln gewiß auch die cyprischen Märkte versehen hat. Der anhangsweise mitgeteilte Aufsatz von A. S. Murray giebt einen vortrefflichen Führer durch diese Abteilung des Buches. Hier sei nur auf die nebenstehende Vase (Fig. 4) mit dem assyrischen „heiligen Baum“ (Taf. LXXXVI, 2) und auf das mit linearen Ornamenten textilen oder metallotechnischen Ursprungs verzierte Gefäß (Taf. V, 2) hingewiesen, welches inschriftlich als phönizisches Fabrikat sich erweist. (Fig. 5.) — Die merkwürdigsten Belege für den aus ägyptischen, assyrischen und altgriechischen Elementen zusammengeflossenen Stil der cyprischen Metallarbeiten bieten die in zwei Beispielen aus Curium und Amathus repräsentirten Silberschalen. So haben wir uns den Stil jener orientalischen Kunstindustrie zu denken, als deren Träger und hauptsächlich als deren Exporteure die „sidonischen Männer“ bei Homer erscheinen, und deren Weltherrschaft erst durch die wunderbare Geburt der hellenischen Schönheit ihr Ende gefunden hat.

Bevor wir hiermit unsere Anzeige schließen, sei nur noch der Wunsch ausgesprochen, daß die deutsche Übersetzungslitteratur dieser Art bei den Herren Verlegern eine recht eifrige Pflege finden möge! Allerdings darf man bei den meisten unserer Fachgelehrten und Gebildeten eine hinreichende Kenntnis der modernen Sprachen voraussetzen, um sich Werke, wie das Cesnola'sche, auch im Originaltext aneignen zu können. Aber eine Erleichterung bietet die Übersetzung immer und in den meisten Fällen wird es sich ja nicht bloß um diese, sondern zugleich um eine Bearbeitung, um die Übertragung in den Geist unserer Wissenschaft und Litteratur handeln, wie wir sie in dem vorliegenden Buche mit freudiger Zustimmung begrüßen.

C. v. Lützow.



Cyprische Thonvasen.



Viollet-le-Duc.

Von Arthur Baignières.

Mit Illustrationen.

Es ist eine delikate Sache, den richtigen Augenblick zu wählen, um von den Toten zu reden. Wenn sie eben erst aus der Welt geschieden sind, ist es uns, als wären sie noch da und würden uns hören. Unwillkürlich dämpfen wir die Stimme wie in einem Krankenzimmer; unsere Augen weinen und unser Mund lächelt: wir machen die Kritik eines Kondolirenden; die ganze Wahrheit verwandelt sich in Lob. — Wartet man dagegen zu lange, dann ist es nicht mehr die Anwesenheit des Toten, die uns genirt, sondern seine Abwesenheit. Man hat ihn vergessen. Seine Nachfolger, früher seine Rivalen, nehmen die Aufmerksamkeit für sich in Anspruch: man drückt die Ellbogen aneinander, um die Lücken zu verbergen, und das gelingt so gut, daß die vergeßliche und undankbare Welt verwundert fragt: Warum grabt ihr den Toten aus, mit dem wir nicht mehr vertraut sind? Es wäre besser, ihr ließet ihn ruhen in seinem Grabe!

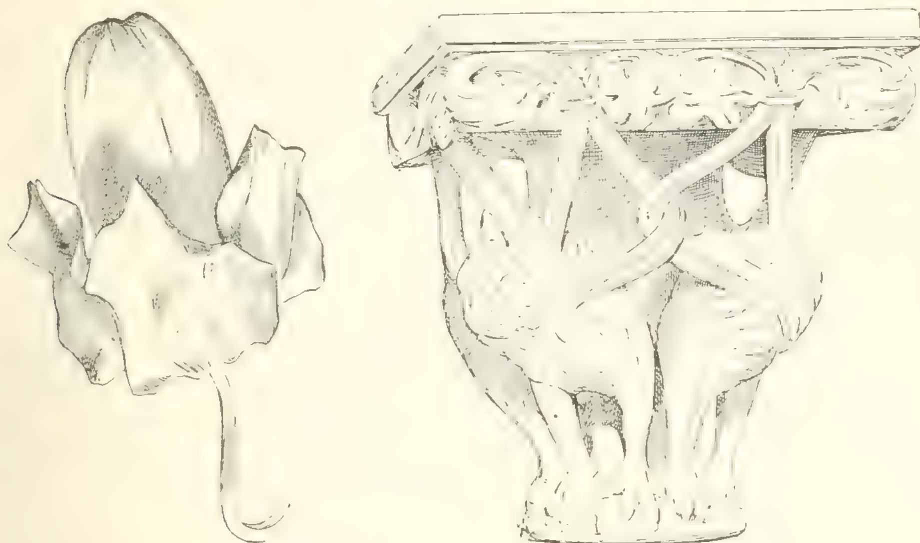
Viollet le Duc läßt solche Besorgnisse nicht aufkommen; er ist lange genug tot, um freimütig über ihn reden zu können, und anderseits hat man die Gewißheit, daß er nicht vergessen ist und es niemals sein wird. So lange die Menschen Steine zusammenfügen lernen werden, um daraus Tempel, Paläste und Häuser zu bauen, so lange wird von Viollet le Duc die Rede sein. Es giebt keine Frage, die er nicht aufgeworfen hätte er hat so viel edle Muster aufgestellt, sein Blick drang so tief in die Vergangenheit, so

weit in die Zukunft, daß auch wenn sein Name verklungen wäre, seine Lehren für ihn zeugen würden. Wir wollen in einer kurzen Charakteristik zu zeigen versuchen, welche dauernden Ruhmestitel er sich erworben hat durch ein mehr als vierzigjähriges Wirken, welches dem umfassendsten Studium der Kunst und der Ausführung von Schöpfungen höchsten Ranges gewidmet war.

Eugen Emmanuel Viollet-le-Duc, welcher am 17. September 1879 in Lausanne starb, war am 27. Januar 1814 zu Paris geboren, wurde also 65 Jahre alt. Niemals ward ein Leben besser ausgefüllt als das seine. Die ungewöhnliche Begabung, die er bereits in früher Jugend an den Tag legte, seine Schärfe der Beobachtung namentlich schien ihn auf die wissenschaftliche Bahn zu weisen; er dachte an den Besuch der École polytechnique, aber seine ausgesprochene Liebe zur Kunst gab den Ausschlag. Er trat in das Atelier Achille Leclercs ein; aber es litt ihn dort nicht lange. Wozu brauchte er auch die landläufige Abrichtung zu geistloser Routine? Die Wände des Ateliers waren ihm zu enge; kaum zwanzigjährig schnürte er sein Bündel und machte sich auf den Weg mitten durch Frankreich, alles, was er sah und was ihn fesselte, zeichnend. Schon damals zogen vornehmlich die gotischen Monumente seinen Blick an und beschäftigten seinen Zeichenstift. Es gewährt uns ein inniges Vergnügen, uns den jugendlichen Wanderer vorzustellen, wie er, das Herz voll Feuer und Enthusiasmus, auf die Entdeckung unbekannter Schätze der vaterländischen Kunst, auf die Wiederbelebung längst versunkener Denkmäler ausging! Welche Freude, wenn er irgendwo ein frühmittelalterliches Kapitäl auffand! Wie schnell wurde da der Stift gespitzt und eine saubere Zeichnung in das Album eingetragen! Man kann sich denken, welche reiche Ernte er hielt: die Reisestudien figurirten auf der Ausstellung des Jahres 1834 und trugen ihm eine Medaille 3. Klasse ein. Für einen Künstler von 20 Jahren war das ein guter Anfang! Nun regte sich in dem jungen Viollet-le-Duc auch der sehr natürliche Wunsch, Italien zu sehen, und im Jahre 1836 trat er dorthin die Reise an in Begleitung eines Freundes, welcher inzwischen ein berühmter Radirer geworden ist, nämlich L. Gaucherels. Nach zweijähriger Abwesenheit kehrte er zurück, wie er selbst sagt, „noch lebhafter ergriffen von der Schönheit der heimischen Bauwerke, von der Weisheit und Berechnung, welche über ihrer Ausführung walteten, von der Konsequenz und Harmonie, welche in ihrer Konstruktion wie in ihrer Ausschmückung zu Tage treten". Im Übrigen hatte Viollet-le-Duc seine Zeit während der Reise nicht verloren, seine Schwärmerei für Frankreich hatte ihn nicht stumpf gemacht für die Wunder Italiens. Er brachte von dort beachtenswerte Arbeiten heim, u. a. eine Restauration des Theaters von Taormina, welche die Aufmerksamkeit der Kenner erweckte und für welche er im Salon von 1838 die Medaille 2. Klasse erhielt. Schon damals sah er voraus, daß eines Tages der Architekt sich in einen Schriftsteller verwandeln werde und machte sich eifrig Notizen, die er dann später in seinen „Briefen aus Sicilien" (1840) herausgegeben hat. Das war das erste Hervortreten der mannigfachen Talente und der leidenschaftlichen Arbeitslust, welche ihn sein Leben lang ausgezeichnet haben.

Wer vermöchte es zu erklären, wie die verschiedenen kunstgeschichtlichen Strömungen entstehen, durch welche Menschen, die sich sonst ganz fremd sind und nichts gemeinsam haben als die Liebe zum Schönen, für die Schöpfungen dieses oder jenes Jahrhunderts gleichzeitig von Liebe und Bewunderung erfüllt werden? Woher stammen die geheimnisvollen Keime einer solchen plötzlichen Erscheinung? Sind sie von

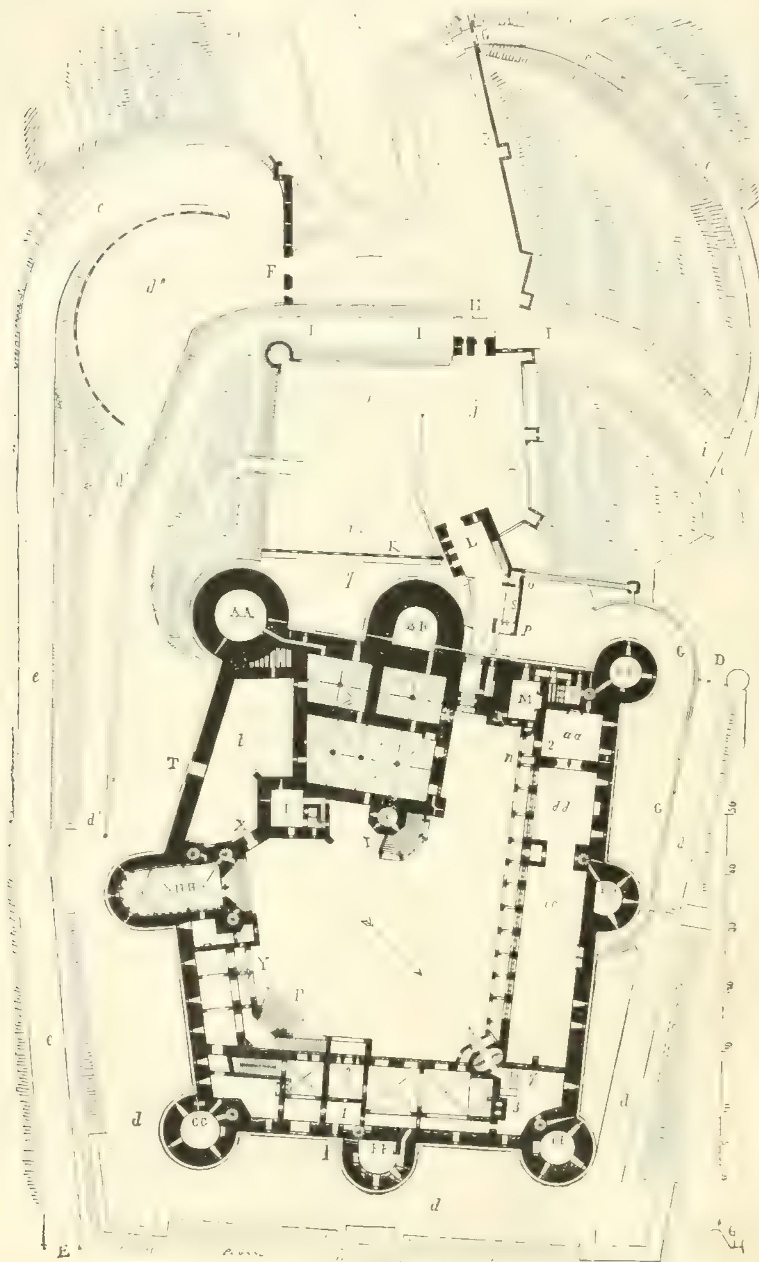
einer einzigen Persönlichkeit ausgestreut oder fühlen sich Alle zugleich hingezogen zu demselben Ideal? Auch andere Leute noch als Viollet le Duc schwärmten für die Gotik, die Schriftstellerwelt harmonirte mit ihm, wenn sie auch nicht früher als er von der Bewegung ergriffen war. Mérimée und Vitet besonders haben, abgesehen von so manchen anderen bedeutenden Leistungen, den gerechtesten Anspruch auf unsern Dank für die großen Dienste, welche sie der Erhaltung der Denkmälerwelt Frankreichs erwiesen haben, in ihrer Stellung als Inspektoren der geschichtlichen Monumente. Die öffentliche Meinung unterstützte sie dabei, und die romantische Zeitströmung übte selbstverständlich auch auf die Ideen und Neigungen Viollet le Ducs ihren Einfluß aus. Vielleicht hätte er auch ganz isolirt ebenso gedacht: aber thatsächlich stand er nicht isolirt, sondern alle seine Zeitgenossen dachten wie er. Selbst die Regierung, welche von Rechts wegen ein Hemmschuh jeder Bewegung ist, folgte dem Zuge der Zeit, und mit dem Erlaß vom 20. September 1837 wurde die „Commission des monuments historiques" eingesetzt,



welche seit jener Zeit in unausgesetzter Thätigkeit ist. In ihr saßen stets eine Reihe hervorragender Fachmänner, darunter mit in erster Linie die bedeutendsten Architekten, neben Viollet-le-Duc ein Duban, Labrouste, Lassus u. a.

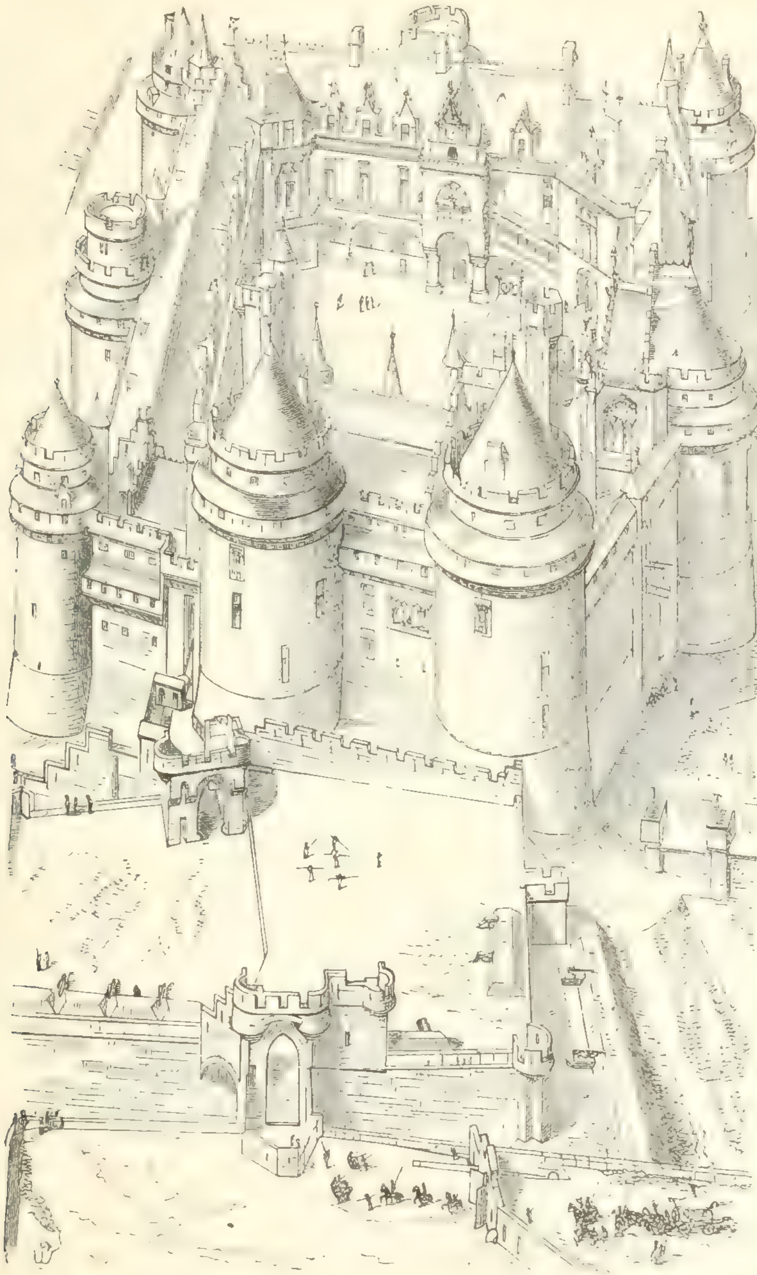
Es würde zu weit führen, alle die kirchlichen und profanen Monumente aufzuzählen, welche Viollet le Duc restaurirt hat: ich begnüge mich mit den allerwichtigsten. Was ihn schon in früher Jugend entzückt haben soll, war Carcassonne, eine alte Stadt in Südfrankreich, in welcher namentlich die Kirche S. Nazaire und die Befestigungsmauern trotz ihres Verfalls noch Spuren der vergangenen Schönheit bewahrt hatten. Viollet-le-Duc reiste nach Paris zurück, um von der Regierung einen Befehl zur Wiederherstellung der alten Stadt zu erwirken, welcher er sich unterziehen wollte. Mérimée machte einen Bericht in diesem Sinne, und Viollet-le Duc arbeitete den Restaurationsplan aus. Auch für die Abteikirche der Madeleine in Vezelay machte er als Anfänger bereits einen vortrefflichen Plan, der seinen Ruhm begründete. Wieviel ähnliche Arbeiten sind seitdem auf jene gefolgt! Sie alle bezeugen den feinen Sinn und die tiefe Sachkenntnis, mit welchen der Meister in den Geist der Schöpfungen seiner Vorfahren aus

der romanischen und gotischen Epoche eingedrungen war. Wir nennen darunter die alte Abteikirche von Eu, ferner die von St. Denis mit ihren Königsgräbern, den Synodalsaal von Sens in der Bourgogne, in Toulouse den Donjon des Capitols, das alte Collège de Saint Raymond, heutiges Presbyterium, und die Kirche S. Sernin,



ferner die Kathedralen von Rheims, Amiens und Clermont. Für den Schluß und Ehrenplatz habe ich mir die zwei Hauptleistungen aufbewahrt: die Restauration der Notre-Dame zu Paris, welche Viollet le-Duc gemeinsam mit Lassus unternommen hatte, aber nach dem Tode seines Mitarbeiters allein vollendete, und die Wiederherstellung von Schloß Pierrefonds, eine kostspielige Phantasie Napoleons III. Die Besucher der Aus-

stellung von 1878 haben sich nach dem Modell eine Vorstellung von dieser Arbeit des Meisters bilden können, auch ohne in Pierrefonds gewesen zu sein. Es war ein Reliefbild des Schlosses ausgestellt. In diesem Falle handelte es sich um mehr als eine



Auferstehung; denn der Tote, den man auferwecken wollte, existirte nicht mehr: einem Nichts mußte das Leben gegeben werden!

Viollet-le-Duc hat für die Besichtiger seines Werkes einen höchst interessanten Führer abgefaßt. Der ursprüngliche Erbauer von Schloß Pierrefonds war der Herzog von Orleans, Bruder Karls VI. Es war eine Masche in dem ungeheuren Netz von Be-

festigungen, durch welches er Paris zu umgarnen dachte: zugleich eine Festung ersten Ranges und ein Herrschaftspalast, bestimmt für den Herzog und seine kleine Armee. Man muß in gleichem Grade staunen über das Wissen und die Fähigkeiten des Erbauers wie des Wiedererbauers des Schlosses. Beide sind einander wert. Viollet-le-Duc hat ebensoviel Scharfsinn aufgewendet, wie der unbekannte Architekt unter Karl VI. Die Trümmer, die er befragen, die Ruinen, die er durchforschen mußte, vermochten ihm nur ganz allgemeine Aufschlüsse zu geben; bloß die Außenmauer, die sich erhalten hatte, bot wichtige Anhaltspunkte dar. Im Übrigen machte er alles neu, von den kleinsten Details der Ausstattung bis zu den umfassendsten und vollständigsten Gesamtplänen. Er war Maurer, Tischler, Bildhauer und Goldschmied in einer Person. Die ausführliche Beschreibung des Ganzen würde hier zu weit führen und auch die Bewunderung nicht weiter steigern können, welche diese erstaunliche Leistung selbst in denjenigen, die sie nicht aus eigener Anschauung kennen, erwecken muß. Es genügt, sich klar zu machen, was es heißt, wenn ein Architekt des 19. Jahrhunderts in dieser Weise das Werk eines seiner Vorläufer aus dem 14. wiedererstehen macht, um sie beide gleich hoch zu schätzen. Ja, die Wage dürfte sich etwas auf die Seite des Wiederherstellers neigen! Aller Wahrscheinlichkeit nach standen dem mittelalterlichen Meister zahlreiche Hilfskräfte zur Seite, welche sich in die Arbeit teilten. Viollet-le-Duc hingegen hat alles allein gemacht und entworfen. In dem interessanten Werke, welches Hr. Claude Sauvageot unter dem Titel: „Viollet-le-Duc et son oeuvre dessiné“ dem Andenken seines Lehrers gewidmet hat, kann man die unabsehbare Folge von Zeichnungen jeder Art beisammen finden, welche er für Pierrefonds gemacht hat: lauter Vorbilder, welche die Steinmetzen und Holzbildhauer nur einfach nachzumachen brauchten. Die beigefügten Abbildungen geben unseren Lesern davon einige Beispiele. Man kann nicht sagen, daß er die alten Muster kopirte; er ließ sich dadurch inspiriren und schuf aus der heimischen Flora und Fauna, die er genau kannte, eine im Detail und in den Nebensachen bisweilen phantastische, aber im Bau und in der Anatomie stets gesetzmäßige und stilgerechte Ornamentik. Kann es z. B. geschicktere Nachbildungen geben, als die Gestalten aus der Tiersage auf dreien der Kapitäle am Porticus des großen Saales in Pierrefonds? Auch machte Viollet-le-Duc die Modelle für die Statuen Karls d. Gr. und Alexander d. Gr., denen der Bildhauer sich nur zu conformiren brauchte. Kurz, er war die Seele des großen Werkes und teilte allen, die unter ihm arbeiteten, seine Liebe zur Sache und sein Wissen mit.

In der Restauration der Notre-Dame hat Viollet-le-Duc die gleichen Fähigkeiten an den Tag gelegt, wie bei seinem Ausbau von Pierrefonds. Er hatte das Projekt gemacht, die Hauptfaçade auszubauen und für die Türme zwei Helme in Aussicht genommen, welche unstreitig die schönste Wirkung gemacht haben würden, wenn sie zur Ausführung gekommen wären.

Man wird es begreiflich finden, daß ihm bei so ausgedehnter Thätigkeit als Restaurator für Neubauten wenig Muße blieb. Was er an solchen geschaffen hat, ist auch von minderem Wert und rechtfertigt ein wenig die Ansicht derjenigen, welche ihm das eigentlich schöpferische Talent absprechen. Man nennt unter den Bauten kirchlicher Gattung die Façade der Kathedrale von Clermont (Puy de Dôme), die Pfarrkirche zu St. Denis bei Paris, den Turm der Kirche zu Montargis, eine Grabkapelle bei Schloß Mello, der Besitzung des Baron Seillière. Unter den Profanbauten seien hervorgehoben:

das Denkmal für Napoleon I. und seine Brüder auf Ajaccio, der Religionssaal zu Amiens, Teile des Schlosses von Eu, Viollet-le-Ducs eigenes Haus in Lausanne, welches er 1871 baute, verschiedene Grabdenkmäler in der Kathedrale von Paris, ein Haus in Chaudrat, auf dem Père Lachaise die Gräber des Herzogs von Morny und des Architekten Lassus, auf dem Kirchhofe von St. Germain en Laye das Grab seines Schülers und Freundes E. Millet. Auch sei daran erinnert, daß Viollet-le-Duc sich an der Konkurrenz für das neue Pariser Opernhaus beteiligte. Sein Projekt wurde nicht klassifizirt. Angesichts des preisgekrönten und ausgeführten Projekts kommt man unwillkürlich auf den Gedanken, das Viollet-le-Ducsche müsse doch auch etwas wert gewesen sein, weil diejenigen, die es so ganz verwarfen, ihre Wahl auf Hrn. Garnier gelenkt haben. Es wird sehr wahrscheinlich schöne Linien gehabt haben, einen Zuschauerraum, in dem man gut sehen und hören würde, und seine Ornamentik wird sicher etwas Anderes gewesen sein als Perlschnüre von allen möglichen Dimensionen. Übrigens ist es schwer, jemanden zu loben wegen eines Werkes, das er nicht ausgeführt hat, und man muß zugeben, daß Viollet-le-Ducs Neuschöpfungen ihm die Lorbeern schwerlich eingebracht haben würden, die er errungen hat. Das Grabmal des Herzogs von Morny z. B. ist ein ziemlich mittelmäßiges Werk, und ich glaube, man kann, ohne ungerecht zu sein, dasselbe auch von dem Denkmal für E. Millet sagen.

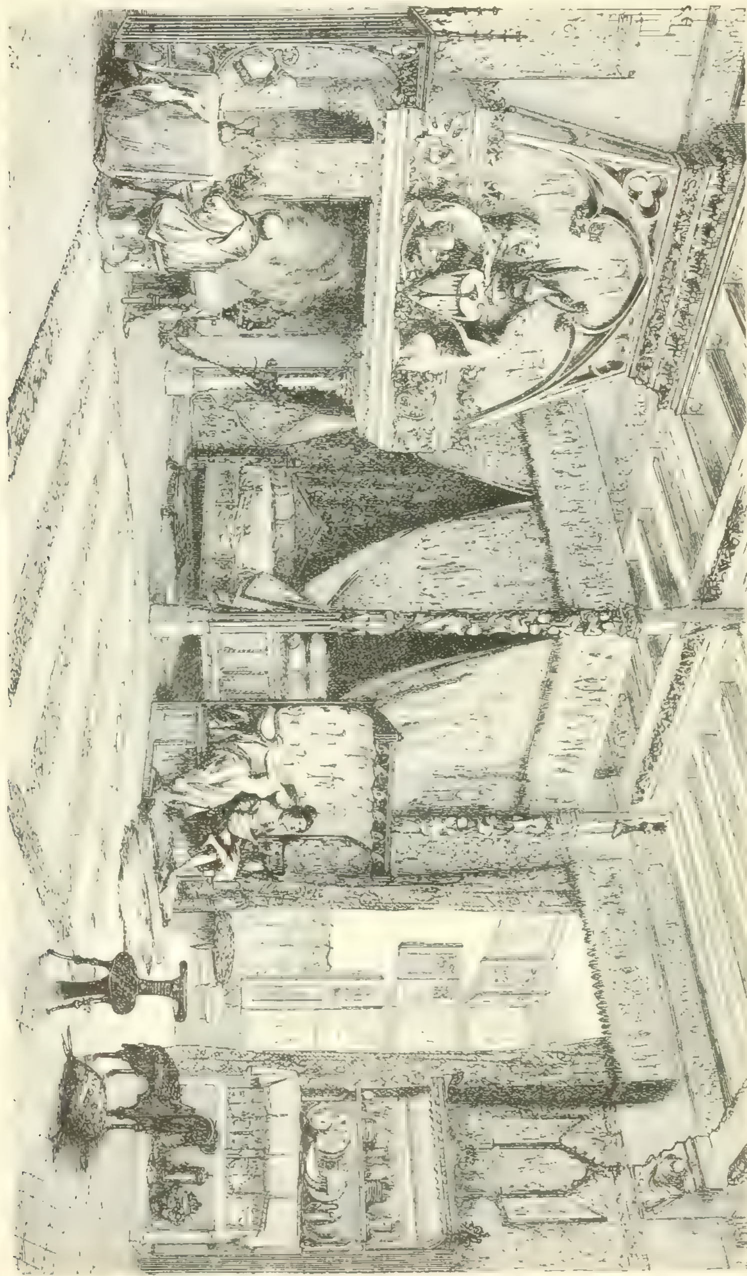
Nach dieser Aufzählung, sollte man meinen, könnte ich schließen und zur Gesamtcharakteristik des Meisters übergehen. Aber dann wäre mein Aufsatz höchst unvollständig. Viollet-le-Duc war noch etwas Anderes als Architekt: er war ein bedeutender Schriftsteller, ein vortrefflicher Zeichner, ein großer Gelehrter, nur kein — Politiker. Sein „Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle" ist ein in seiner Art klassisches Werk. Man kann die Aufgabe, die er sich darin gesetzt, nicht besser ausdrücken als er es selbst in der Vorrede des Werkes gethan hat, wenn er sagt:

„Les monuments de pierre ou de bois périssent, ce serait folie de vouloir les con-
„server et de tenter de prolonger leur existence en dépit des conditions de la matière;
„mais ce qui ne peut et ne doit périr, c'est l'esprit qui a fait élever ces monuments,
„car cet esprit, c'est le nôtre, c'est l'âme du pays. Dans l'ouvrage que nous livrons
„aujourd'hui au public, nous avons essayé non seulement de donner de nombreux exem-
„ples des formes diverses adoptées par l'architecture du moyen age, suivant un ordre
„chronologique, mais surtout et avant tout de faire connìatre les raisons d'être de ces
„formes, les principes qui les ont fait admettre, les moeurs et les idées au milieu des-
„quelles elles ont pris naissance." — — „C'est qu'en effet s'il est un art sérieux qui
„doive toujours être l'esclave de la raison et du bon sens c'est l'architecture. Les lois
„fondamentales sont les mêmes dans tous les pays et tous les temps: la première con-
„dition du goût en architecture, c'est d'être soumis à ces lois; et les artistes qui après
„avoir blamé les imitations contemporaines de temples romains dans lesquelles on ne
„pouvait retrouver ni le souffle inspirateur qui les a fait élever, ni des points de rap-
„ports avec nos habitudes et nos besoins, se sont mis à construire des pastiches des
„formes romanes et gothiques sans se rendre compte des motifs qui avaient fait adopter
„ces formes, n'ont fait que perpétuer d'une manière plus grossière encore les erreurs
„contre lesquelles ils s'étaient élevés."

Ich könnte diese Citate noch vermehren, und sie alle würden beweisen, daß Viollet-le-Duc zu denken und zu schreiben verstand. Sein Geist kommt mir vor, wie einer

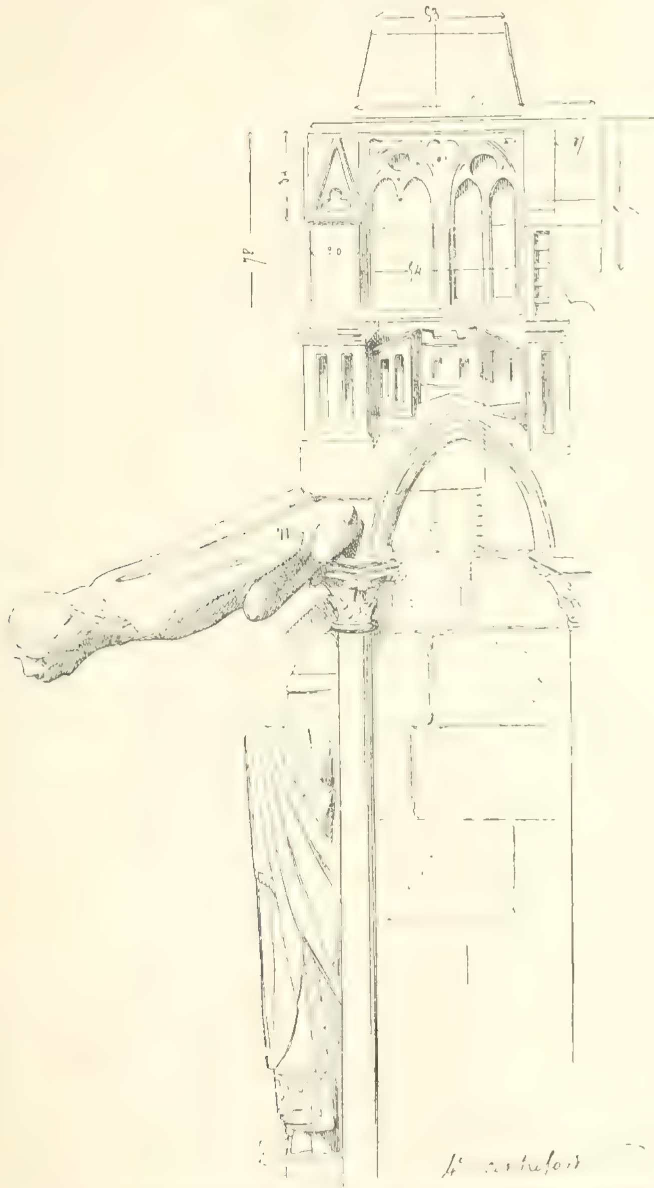
jener mittelalterlichen Dome, die er bewunderte. Eine vaste Gelehrsamkeit bildet den Unterbau, eine reiche Erfahrung das Mittelgeschoß, während seine Einbildungskraft sich erhebt gleich dem schlanken Turm hoch in das azurne Blau des Himmels.

Das „Dictionnaire de l'architecture française" wurde 1854 begonnen und 1863



vollendet; es umschließt einen wahren Schatz von Wissen, aus welchem die Fachleute wie die weiten Kreise der Kunstfreunde in gleichem Maße lernen können. Es wird dem Gelehrten wie dem Ungelehrten stets ein unentbehrlicher Ratgeber sein. Als eine Ergänzung dazu verfaßte Viollet-le-Duc das „Dictionnaire raisonne du Mobilier Français de l'époque Carlovingienne à la Renaissance". Beide Werke wurden auch von ihm

selbst illustrirt, und damit dem Text ein gezeichneter Kommentar von der größten Vollständigkeit und Anschaulichkeit beigefügt. Es ist eine wahre Lust, von einem Meister zu lernen, der uns seinen Unterricht in zweierlei Form giebt. Was man nicht im Lesen gelernt, begreift man im Schauen. Im Jahre 1876 publizirte Viollet-le-Duc, der niemals, auch während der Ferien nicht, müßig zu bleiben verstand, aus Anlaß einer im Som



mer unternommenen Schweizerreise, ein ernstes wissenschaftliches Werk über den Montblanc. Auch eine ganze Reihe von populären Büchern für Laien und Kinder hat er geschrieben, welche meistens eine ziemliche Anzahl von Auflagen erlebt haben: die Geschichte eines Hauses, der menschlichen Wohnung, einer Festung, eines Stadthauses, einer Kathedrale u. s. w.

Während aller dieser zahlreichen praktischen und litterarischen Arbeiten hörte Viollet-

le-Duc nie auf zu zeichnen und zu malen. Das oben erwähnte Buch des Hrn. Sauvageot zeugt davon. Man veranstaltete nach dem Tode des Meisters eine Ausstellung seiner Zeichnungen und besonders der Aquarelle in den Räumen des Hôtel Cluny. Dieselben haben damals großes — wie mir scheint, etwas übertriebenes — Aufsehen erregt. Die Zeichnung ist bei Viollet le-Duc stets korrekt, auch wußte er die Aquarelltechnik mit Geschick zu handhaben, aber man merkt doch die Hand und das Auge eines Architekten. Es ist nicht die Natur allein, was ihn reizt: er liebt sich Rechenschaft zu geben von allen Konstruktionen, allen Linien; er will alles sehen, alles zu Papier bringen. Es ist ein förmliches Protokoll der Natur, was er aufnimmt; er wird von der Natur nicht in jene irrationale Stimmung versetzt, welche die wirklichen malerischen Talente in uns zu erwecken vermögen. Ich stand übrigens mit dieser meiner Auffassung ziemlich allein, und von vielen Seiten wurde der Wunsch laut, die Ausstellung möge verlängert werden, möge dauernd bleiben. Der Wunsch scheint in Erfüllung zu gehen, man wird wahrscheinlich in einem Saal des Trocadero-Palastes die Zeichnungen und Aquarelle sammeln. Viollet-le-Duc wird daher auch nach seinem Tode noch die Wirkung ausüben können, die er im Leben äußerte. Junge Architekten, Dekorationsmaler, Arbeiter jeder Art werden aus dieser Sammlung eine Fülle von Belehrung und Anregung schöpfen. Seine Schüler sind meistens begeisterte Apostel seiner Lehren in ihrem vollsten Umfange. Auch auf die Arbeiter hat Viollet-le-Duc einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt; alle wurden sie unter seiner Leitung zu leidenschaftlichen Anhängern und Gehilfen. Einer von seinen Schülern, der Architekt Corroyer, der in der Gazette des Beaux-Arts eine interessante Studie über Viollet le-Duc veröffentlichte, hat auf den Schatz von kostbaren Bauzeichnungen aufmerksam gemacht, welche von dem Meister in den Werkstätten seiner verschiedenen Bauten sich noch vorfinden. Auch der Vorträge, welche er an der „École nationale de dessin“ acht Jahre hindurch mit außerordentlichem Erfolge hielt, muß hier gedacht werden.

Viollet le-Duc besaß zahlreiche Auszeichnungen. Alle verschiedenen Regierungen, welche in Frankreich aufeinander gefolgt sind, haben ihm gleiches Wohlwollen bewiesen. Er wurde 1849 zum Ritter, 1858 zum Offizier, 1869 zum Kommandeur der Ehrenlegion ernannt. Auf den Ausstellungen von 1855 und 1878 trug er Medaillen erster Klasse davon.

Wenn wir das Wesen des Mannes zu ergründen suchen, von dessen umfassender und rastloser Thätigkeit schon diese kurze Schilderung einen Begriff giebt, so haben wir es offenbar in erster Linie mit einem Geiste zu thun, der für die Architektur in seltener Weise geschaffen war. Er war durchaus praktisch angelegt und zugleich ideal im weitesten Sinne. Er gleicht darin den modernen Maschinen, die je nach Bedarf einen Riesenblock von Eisen zerschneiden oder eine Nuß knacken können. Die ungeheure Arbeitskraft, über welche er gebot, hätte ihm in jedem Berufszweige den gleichen Dienst geleistet. Sie war aber unerläßlich für die Vereinigung von architektonischer, schriftstellerischer und archäologischer Thätigkeit, welche sein Schaffen kennzeichnet.

Welche Gaben die Natur uns auch verliehen hat, welche Fähigkeiten wir auch schon bei der Geburt mit auf den Lebensweg bekommen: wir sind Kinder unserer Zeit, wir gehören ihr an, und wenn wir einerseits auf sie einen gewissen Einfluß üben, so weiß sie sich ihrerseits dafür zu rächen und uns unterthan zu machen dem Zuge der herrschenden Ideen. Auch Viollet-le-Duc ist trotz alle und alledem ein Mann des neun-

zehnten Jahrhunderts: ein historischer, ein kritischer, kein eigentlich schöpferischer Geist. Um Notre Dame und Pierrefonds wiedererstehen zu machen in ihrer alten Pracht, muß man ein großer Künstler sein. Aber waren Jene, die sie geschaffen, nicht noch weit größer als der, der sie wiedergeboren? Man hat oft gesagt: die Architektur ist die Resultante der Bedürfnisse und der Ideen einer Zeit. Mußte es für unsern Meister nicht das Ziel aller seiner Bestrebungen sein, diese ewige Wahrheit für seine Zeit zu verwirklichen? Welch ein natürlicher Ehrgeiz für eine stahlharte Natur, wie die seine, das Monument des neunzehnten Jahrhunderts zu schaffen, ein Schloß, eine Kirche zu bauen, welche in den Augen der Nachwelt das Datum unserer Tage, die Signatur Viollet le-Ducs trügen! Wie oft mag er nach einer Inspiration dieser Art gerungen haben! Die Wissenschaft allein antwortete auf seinen Ruf. Trotzdem wird sein Name ruhmvoll fortbestehen! Die Kunst giebt jedem Kultus Freiheit, und wenn der Weihrauch, den Viollet le-Duc auf seinem Altar geopfert hat, auch in ein Gefäß von altertümlicher Form eingeschlossen war, der Duft, den er verbreitete, war ein lieblicher.





Silbervergoldete getriebene Platte, dem W. Jamnitzer zugeschrieben

Während der letzten zwölf Jahre haben die Rheinlande fünf Ausstellungen kunstgewerblicher Altertümer aus ihrer schätzereichen Vergangenheit gesehen, fünf Ausstellungen, deren jede ein besonderes Gepräge trug, deren jede durch neue Entdeckungen zum Ereignis geworden ist. Die Reihe begann 1868 in Bonn, dann folgte 1875 Frankfurt am Main, 1876 Köln, dessen Ausstellung die reichhaltigste und imposanteste war, 1879 Münster, wo Antonius Eisenhoit entdeckt wurde, und in demselben Jahre Offenbach a. M. Der großen Düsseldorfer Gewerbeausstellung von 1880, die ohnehin lückenhaft genug war, hätte ohne eine Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer die Krone gefehlt. Sie mußte dem kunstverständigen Besucher das Material zur Vergleichung des Gegenwärtigen mit dem Frühern, den eigentlichen Maßstab der Kritik liefern. Sie konnte erst eine erschöpfende Auskunft über die Kulturfortschritte der Rheinlande geben. Nach den Erfahrungen der fünf voraufgegangenen Ausstellungen stellten sich den vielgewandten, energievollen Männern, welche das Arrangement dieser sechsten übernahmen, ganz besondere Schwierigkeiten in den Weg. Um die Indolenz des großen Publikums zu bekämpfen, dessen Schaulust auf der großen Messe, in welcher der Pavillon der kunstgewerblichen Altertümer äußerlich eine sehr bescheidene Rolle spielte, überreiche Befriedigung fand, galt es, neue Reizmittel zu finden, einen neuen Rahmen zu gestalten, in welchem sich oft Gesehenes von einer neuen Seite präsentiren konnte. Eine malerische Gesamtwirkung sollte das Interesse am Einzelnen wiederbeleben.

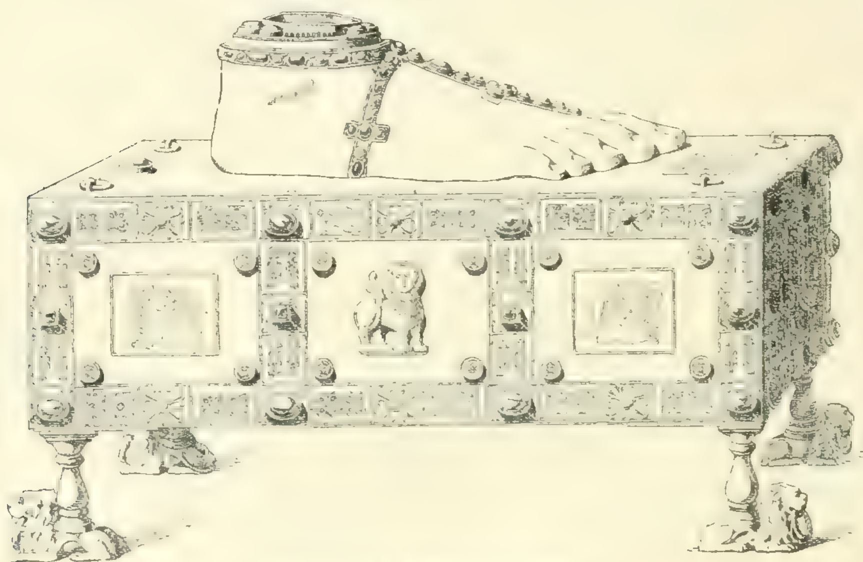
Man erreichte diesen Zweck durch die sogenannten „Kulturbilder“, welche die charakteristische Eigentümlichkeit der Ausstellung von 1880 ausmachen. Der Gedanke der modernen Zimmereinrichtungen, welche auf den Provinzial-Industrieausstellungen der letzten Jahre lebhaften Beifall gefunden hatten, wurde auf die Hauptstilepochen der Vergangenheit übertragen. Doch wurden diese nur nach einer Seite geöffneten Räume nicht, wie es in München 1876 geschehen, aus modernen Nachbildungen alter Möbel, Stoffen, Geräten u. s. w. zusammengestellt, sondern alles war „echt“, d. h. alles oder doch das meiste rührte aus derjenigen „Epoche“ her, welche das betreffende „Kulturbild“ vor Augen führen sollte. Dieser etwas gesuchte Name war nicht ohne Vorbedacht gewählt. Zimmereinrichtungen, für den praktischen Gebrauch berechnet, hätten dem Beschauer doch nur ein einseitiges Bild von dem Kulturgrade der Epoche entrollt, je nach dem Stande des Bewohners, den man sich dabei dachte. Auch mußte man mit dem Vorhandenen rechnen und danach Einrichtungen treffen, die sich nicht genau mit dem historischen Bilde deckten. Endlich stellte sich die Fülle alten Besitzes wider Erwarten so reich heraus, daß man der Versuchung nicht aus dem Wege ging, an Stelle eines bewohnbaren Zimmers, welches eine vollkommen freie Bewegung gestattete, ein Museum voll erstaunlicher Kostbarkeiten einzurichten. Aber das hinderte nicht, daß gerade diejenigen Räume, welche einen solchen museumsartigen Charakter am stärksten zur Schau trugen, den größten Beifall fanden. Je reicher und satter die Farben eines „Kulturbildes“ waren, desto mehr beförderte es die „Stimmung“ des Beschauers, desto anregender wirkte es auf seine Phantasie.

Die unscheinbare Holzbude, welche den „Pavillon der kunstgewerblichen Altertümer“ repräsentirte, ließ den Besucher nicht ahnen, was drinnen seiner harrte. So einfach der vom Architekten Fringo in Düsseldorf entworfene Grundriß war, so imponirend war seine Wirkung. Ein geräumiges, kuppelartig emporsteigendes Oktogon mit einer Galerie bildete den Mittelraum, gegen welchen sich die fünf den „Kulturbildern“ gewidmeten Zimmer öffneten. Zwei schmale Kabinete zu beiden Seiten enthielten die Inkunabeln der rheinischen Kunstindustrie: germanische, römische und fränkische Altertümer von Stein, Bronze, Gold, Silber, Glas und Thon. Die Glasschränke des Mittelraumes bargen die Erzeugnisse der Gold- und Silberschmiedekunst, die nach der Zeit ihrer Entstehung musterhaft geordneten Emailarbeiten, welche einen geradezu vollständigen Überblick über die Geschichte dieses Industriezweiges gewährten und in ihrer Totalität wohl die lehrreichste Abteilung der gesamten Ausstellung bildeten, die Arbeiten der Siegburger, Raerener, Nassauer und Frechener Töpfer, ebenfalls eine auserlesene Sammlung, die besonders durch den ungewöhnlichen Reichtum und die Feinheit der Formen das Auge des Liebhabers entzückte, Elfenbeinschnitzereien, Bücher, Handschriften, Miniaturen, Waffen u. dgl. m. Die Galerie und die oberen Wände des Oktogons waren mit farbenfrischen Gobelins flandrischer und französischer Herkunft, mit gestickten Kreuzfahnen, persischen Teppichen, Trophäen aus mittelalterlichen Waffen u. dgl. dekorirt. In ziemlich beträchtlicher Höhe dem Eingange gegenüber war ein gotisches Glasfenster aus der Karmeliterkirche in Boppard (König Salomo auf seinem Löwenthron) angebracht, dessen reiches Farbenspiel den malerischen Gesamteindruck des festlichen Raumes noch verstärkte. So waren auch hier die Ausstellungsgegenstände mit großem Geschick zur dekorativen Mitwirkung herangezogen worden. In diesem ganzen malerischen Arrangement fühlte man das Walten der Düsseldorfer Künstler Grotjohann, von Eckenbrecher, Krüger und Oeder, welche nicht nur die schönsten Stücke ihrer eigenen Sammlungen hergegeben, sondern auch in allen Düsseldorfer Ateliers alles, was prächtig und kostbar war, aufgestöbert hatten.

Gewissermaßen als Mittelpunkt der „Kulturbilder“ war dem Eingange gegenüber als Repräsentantin des 13. und des beginnenden 14. Jahrhunderts eine romanische Kapelle errichtet worden. Als Vorbild diente die östliche Hälfte der (jetzt auf dem Bonner Kirchhof befindlichen) Kapelle der ehemaligen Deutsch-Ordens-Kommende von Ramersdorf, ein zierlicher, edler Bau aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Nach den Resten der alten Malereien, die bei dem Abbruch der Kapelle unter der Kalktünche zum Vorschein kamen, waren die Gewölbkappen der drei Schiffchen mit biblischen und legendarischen Darstellungen geschmückt worden. Diese in frischen Farben aufgetragenen Malereien fielen, wie es nicht anders sein konnte, aus dem Bilde heraus, welches wir uns von einem romanischen Kirchlein zu machen gewohnt sind. Das Ganze machte überhaupt einen zu nüchternen Eindruck: es fehlte eben das mystische Halbdunkel, welches all diesen Objekten kirchlichen Prunkes den rechten Lüstre verleiht. Nahm man aber die Phantasie zu Hilfe, um über die moderne Fassung hinwegzugleiten, so konnte man mit desto größerer Freude bei der Detailausstattung verweilen. Rektor Aldenkirchen, Domvikar Schnütgen und Kaplan J. Schulz, die begeisterten Forscher auf dem Felde der Kirchenarchäologie, die glücklichen Finder und gründlichen Kenner, hatten alles zusammengestellt, was das Ceremonial des Meßdienstes erfordert, von der aus dem Scheitelpunkt der Gewölbrippen herabhängenden, metallenen Taube (Besitz des Herrn Spitzer in Paris, der die schönsten Stücke seiner herrlichen Sammlung kunstgewerblicher Altertümer nach Düsseldorf geschickt hatte) bis zu dem Meßbuch und Stola und Cingulum für den celebrirenden Geistlichen. Der Hochaltar mit diesen und anderen Geräten — die Aachener Pala d'oro, die ihn schmücken sollte, war in letzter Stunde verweigert worden — hatte seinen Platz selbstverständlich in dem Mittelchore gefunden, während der eine Seitenchor eine Taufkapelle darstellte, der andere zur Veranschaulichung des Reliquienkultus dienen sollte. Reliquienschreine und Reliquiare in Form von Armen, mit Edelsteinen und Email verziert, nahmen hier das Hauptinteresse in Anspruch.

Doch bildeten sie gleichsam nur das Präludium zu der imponirend langen Reihe von Reliquienfiguren, -Häuptern, -Gliedern, -Monstranzen und -Schreinen, welche, hundert und

mehr, in den Glasschränken und auf den Tischen des Mittelraumes aufgestellt waren. Diese heiligen Gefäße sind für das Studium der Metallotechnik und des Emails als die Träger einer ununterbrochenen Entwickelungsreihe von unschätzbarem Werte. Auf die römischen Emaillen, unter denen außer den gewöhnlichen Fibeln besonders zwei kupferne Fläschchen bemerkenswert waren, folgten die byzantinischen (auf der Ausstellung glänzend vertreten durch das sogen. Siegeskreuz Konstantins VII. Porphyrogenitus aus dem Dom von Limburg a. d. Lahn, und dann die heimischen Fabrikate aus den vier ältesten Werkstätten Trier, Hildesheim, Verdun und Köln mit Zellenschmelz, champlevé und émail translucide. Eine Gruppe von Emailarbeiten byzantinischer Art weist auf Trier hin. Es sind dies eine Kapsel aus dünnem Goldblech, welche laut Inschrift Bischof Egbert von Trier im 10. Jahrhundert für den Stab des h. Petrus anfertigen ließ, geschmückt mit Plättchen in Zellenschmelz, aus dem Limburger Dom, der Deckel des Echternacher Evangelienkodex aus dem herzoglichen Museum in Gotha und der Tragaltar des heil. Andreas, der sich noch im Dome zu Trier befindet. Auch er wurde, wie aus der auf den Rändern des Deckels eingravirten Inschrift hervorgeht, im Auf-

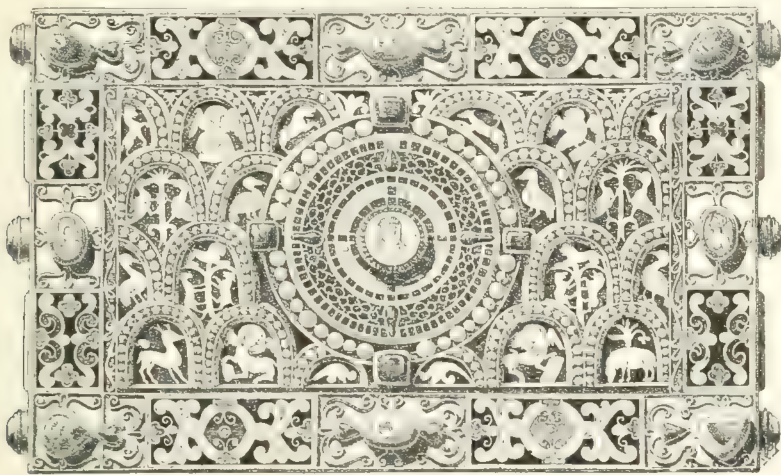


Tragaltar des h. Andreas. Dom zu Trier.

trage des Erzbischofs Egbert, also jedenfalls an Ort und Stelle, angefertigt. Außer einem Kreuznagel Christi sollte er, was durch den mit Goldblech bekleideten Fuß auf dem Deckel angedeutet wird, die Sandale des h. Andreas aufnehmen. (Siehe die Abbildung. Die beiden Langseiten sind mit je drei Elfenbeinplatten belegt, welche von einer Einfassung von Email und Edelsteinen umgeben sind. Auch die Symbole der Evangelisten in den Feldern rechts und links sind in émail cloisonné ausgeführt, während das Mittelfeld einen in Gold gegossenen Löwen zeigt. Besonders reich ist der Schmuck der Stirnseite (s. d. Abbildung), dessen Technik höchst komplizirt ist. Die mit leidlich naturalistischem Gefühl behandelten, vergoldeten Tierfiguren heben sich von einem roten Glasgrunde ab. Das von Perlen und Edelsteinen umgebene Mittelstück bildet eine scheibenförmige fränkische Fibel aus vergoldetem Silberfiligran von höchster Feinheit, und in ihrer Mitte ist hinwiederum eine Goldmünze Kaiser Justinians eingelassen.

Um mit den kirchlichen Geräten abzuschließen, wollen wir an dieser Stelle zwei merkwürdige Entdeckungen registriren, welche durch die Düsseldorfer Ausstellung allgemein bekannt geworden sind. Einmal ist die Reihe der Meisterwerke Anton Eisenhoits um eines bereichert worden, eine sogenannte Kußtafel von getriebenem, vergoldetem Silber aus dem Besitze des Freiherrn von Fürstenberg-Müssendorf. Eine dürftige Umrißzeichnung dieses Werkes war schon

im „Organ für christliche Kunst“ (1868, Nr. 7) veröffentlicht worden, ohne daß man damals von dem Urheber etwas wußte, dessen in Münster entdeckte Hauptwerke auch in Düsseldorf zu sehen waren. Auf der Vorderseite der Tafel sieht man in ziemlich starkem Relief den Bischof Ligorius von Paderborn in einer von einem Spitzbogen überhöhten Nische thronen, mit segnender Geberde. Zu beiden Seiten des Thrones knieen zwei nackte, bannerhaltende Knabenfiguren. Auf der Rückseite, welche mit eingravirten Ornamenten geschmückt ist, sieht man außerdem einen Seraphim in getriebener Arbeit und darunter den Revers einer Medaille mit dem Wappen des Fürstbischofs Theodor von Fürstenberg mit der Umschrift: Theodoris D. G. Elect. et Confirm. Eccles. Paderb. Dieselbe goldene Medaille findet sich im Avers (das Porträt des Fürstbischofs zeigend) auf der Rückseite des großen Kruzifixes im Besitze des Grafen von Fürstenberg-Herdingen wieder, welches durch die vollständige Künstlerinschrift als ein Werk Eisenhoits gekennzeichnet ist. Wenn dieses Zusammentreffen nicht schon für Eisenhoits Autorschaft auf der Kußtafel spräche, so wäre ein weiterer Beweis aus der Formenbehandlung zu erbringen, die schon ganz vom Geiste der Renaissance erfüllt ist, während der architektonische Charakter der Spitzbogennische sich noch der Gotik anschließt. Wir be-



Tragaltar des h. Andreas. Stirnseite.

gegnen auf der Kußtafel also demselben naiven Nebeneinander und zugleich derselben nicht unharmonischen Verbindung älterer und früherer Formen wie bei dem Meßkelche Eisenhoits und seinem Kruzifixe.

Die zweite Entdeckung führte einen bisher unbekannten Meister der gotischen Zeit in die Geschichte der Kunstindustrie ein. Bei der Aufräumung eines Archivraumes der Domkirche zu Osnabrück fand man einen 33 Centimeter hohen, silbervergoldeten Meßkelch, der vollständig mit getriebener Arbeit bedeckt war. Die Flächen des sechspassigen Fußes enthielten Scenen aus der Passion, an dem Knaufe des Fußes waren vor durchbrochenen Fenstern die Statuetten des Heilands und der Apostel angebracht. Die obere Hälfte der Cuppa zeigte die Symbole Christi und der Evangelisten und die untere ein reiches, äußerst zierlich gearbeitetes Laubornament. Eine am Fuße eingeritzte Inschrift lautet: Fecit mychy engelbertus hoffleger avryfaber de coesveldyge ano MCCCCLXVIII. Wir lernen aus dieser Inschrift also zuerst den Namen des phantasievollen Meisters, Engelbert Hoffleger, kennen und als den Ort seiner Thätigkeit das westfälische Städtchen Koesfeld unweit von Münster. Da Hofflegers Technik eine hochentwickelte ist, welche auf eine lange Überlieferung schließen läßt, und da erfahrungsgemäß solche Erscheinungen nicht vereinzelt zu sein pflegen, führt uns diese Entdeckung eines neuen Meisters vielleicht wiederum auf den Mittelpunkt einer lebhaften Industrie, deren weitere Spuren aufzufinden, neuen Ausstellungen vorbehalten bleiben muß. Denn nur solche Ausstellungen liefern der vergleichenden Forschung, die eintreten muß, wo die archi-

valische versagt, das nötige Material, und schon dadurch allein wäre ihre außerordentliche Bedeutung für die Wissenschaft erwiesen, mag man die Einwirkung kunstgewerblicher Ausstellungen auf die Kunstindustrie unserer Zeit noch so gering anschlagen.

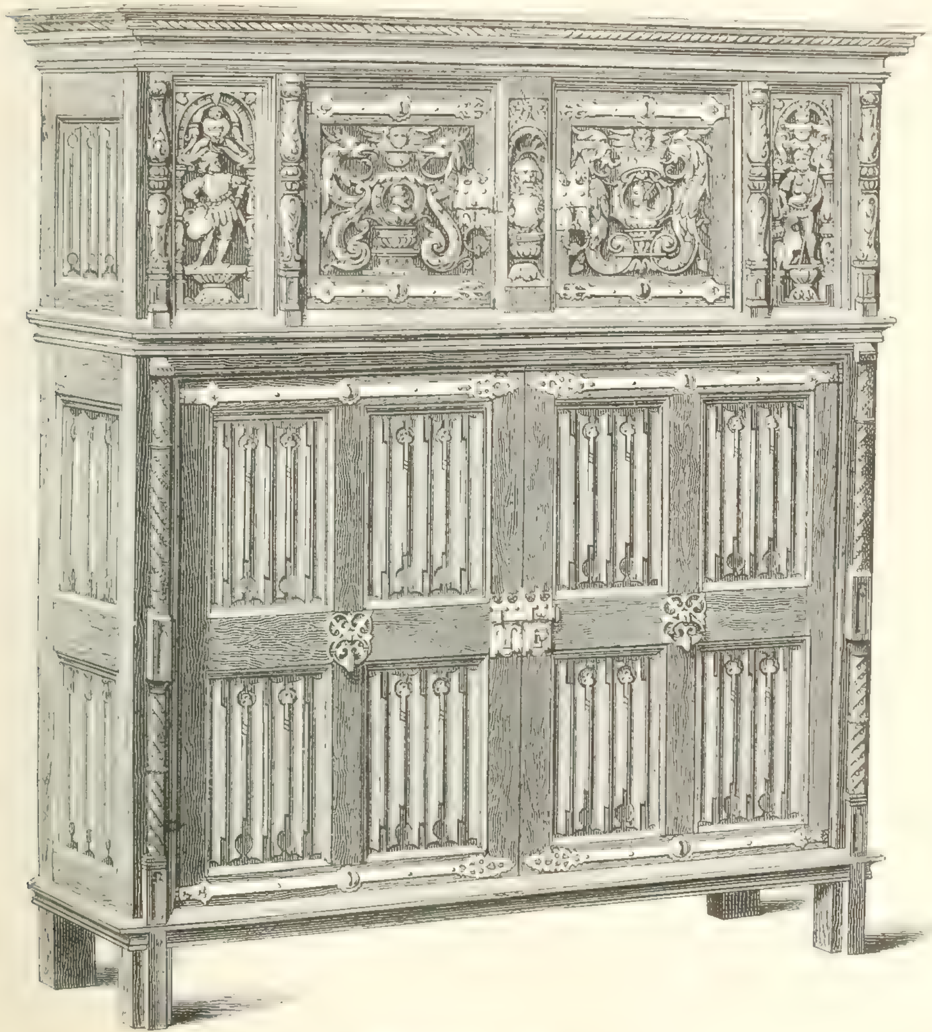
Auch mit dem getriebenen, silbervergoldeten Plättchen (aus dem Besitz des Bürgermeisters Thewalt in Köln), welches am Kopfe dieses Aufsatzes abgebildet ist, wird der Name eines berühmten Altmeisters des deutschen Kunstgewerbes, nämlich der Wenzel Jamnitzers, verbunden. Wenn man die meisterliche, bis in die kleinste Einzelheit vollendete Ausführung der beiden Engelfiguren, welche eine Spiegelplatte halten, ins Auge faßt, ist dieses reizende Werk der



Deckel eines Ovid. Thewaltsche Sammlung in Köln.

Silberschmiedekunst des großen Namens nicht unwürdig. Aber wenn man für solche und ähnliche Werke immer nach berühmten Urhebern suchen will, so müßte man billig auch die beiden schönen Buchdeckel eines Ovid mit getriebenen Silberreliefs (ebenfalls aus dem Thewaltschen Besitze) einem Meister ersten Ranges zuschreiben, wenn uns die Entdeckungen der letzten Jahre nicht gelehrt hätten, für die deutsche Goldschmiedekunst des 16. Jahrhunderts ein sehr hohes Durchschnittsniveau anzunehmen, auf welchem sich eine verhältnismäßig sehr große Anzahl von Handwerkern bewegte. Der eine der Thewaltschen Buchdeckel zeigt im Relief den Sturz des Ikarus, der andere, nicht, wie der sonst mit größter Sorgfalt und dankenswerter Ausführlichkeit gearbeitete Katalog angiebt, die Verwandlung der Daphne, sondern die Verwandlung der Heliaden, der Schwestern des Phaeton, in Pappeln. (S. die Abbildung.) Der Rand des Deckels ist mit einem zierlichen Nielloband geschmückt, während die Appliquen an den Ecken im Charakter des Lederornaments komponirt sind.

Mit der Betrachtung dieser Silberarbeiten, die der schönsten Renaissancezeit angehören, sind wir den „Kulturbildern“ schon vorausgeeilt. Wir haben zuerst noch einen Blick in das gotische Zimmer zu werfen, welches von dem Architekten Hertel und dem Maler Grotjohann gestellt und mit Mobiliar und Gebrauchsgerätschaften reicher ausgestattet war, als man erwarten durfte. Konnten doch sogar die Fußbodenplatten in der Mitte des Zimmers (rote Ziegel und glasirte Thonfliesen) nach erhaltenen Originalen aus Bacharach zusammengesetzt werden! Teppiche, Gobelins (einer von 1477), Kissen und andere Stickereien verliehen dem



Eichenholzschrank von 1533.

im Allgemeinen etwas kahlen Zimmer einen wohnlichen Charakter. Ein Handtuchhalter sprach sogar für einen verhältnismäßig ziemlich hohen Grad der Kultur. Selbst größere Möbel haben sich, wenigstens aus dem 15. Jahrhundert, besser erhalten, als man gewöhnlich glaubt. So eine Bettstatt, welche der Katharina von Bora, der Frau Luthers, gehört haben soll, ein schöner Schrank (aus dem Besitze Thewalts), ein reich geschnitzter Tisch mit ausgelegten Tricktrack- und Damenspielbrettern (im Besitze des Domkapitels von Münster), an welchem die Häupter der Wiedertäufer gespielt haben sollen.

Das Zeitalter der Renaissance (1520—1620) war durch die Herrenstube eines Kölner **Patrizierhauses repräsentirt**, die Bürgermeister Thewalt mit den kostbarsten Stücken seiner

eigenen Sammlung und mit einer fast überreichen Fülle von auserlesenen Objekten meist rheinischer Privatsammlungen zu einem Sammelplatz der gesamten Renaissancekunst gestaltet hatte. Es gab nicht einen Zweig des Kunstgewerbes, der in diesem Raume, welcher den siegreichen Zauber der Renaissance auf das glänzendste bewährte, nicht vertreten war, von der Kunst des Plattners, die sich namentlich in zwei Prachtrüstungen aus der Maximilianszeit und in einer dritten von dem Nürnberger Harnischmacher Valentin Siebenbürger für den Markgrafen Georg Friedrich von Baden-Durlach gefertigten (alle drei im Besitze des Goldschmieds Vasters in Aachen) von der besten Seite zeigte, bis zu den zierlichen Arbeiten der Raerener und Nassauer Kunsttöpfer, welche auf dem Abschlußbrett der den ganzen Raum umgebenden, reichgeschnitzten Täfelung figurirten, die selbst dem spanischen Bau des Kölner Rathauses (1605—1611) entnommen war, während die mit einem noch gotisirenden Rautenmuster dekorirte Holzdecke aus dem Hause des Kölner Bürgermeisters Gerhard von Pilgrum (1571—1593) stammte.

Nicht bloß das älteste, sondern auch das merkwürdigste Möbel des Renaissancezimmers war ein vierthüriger Eichenholzschrank aus der Sammlung des Bürgermeisters Thewalt, welcher die Jahreszahl 1533 trägt und die interessanteste Verquickung von gotischen Grundformen mit ornamentalen Motiven der italienischen Renaissane zeigt, die man bis jetzt hat konstatiren können.[1]) Man hat solche und ähnliche Arbeiten unter dem Begriff „Übergangsstil" rubriciren wollen. Nachdem wir aber besonders durch die Arbeiten Eisenboits die Erfahrung gemacht haben, daß sich diese Epoche des „Übergangsstils" keineswegs zeitlich begrenzen läßt, daß vielmehr gotische Motive an einem und demselben Werke neben Renaissanceornamenten bis tief in das sechzehnte Jahrhundert parallel liefen, ohne daß man sich der dadurch entstehenden Discrepanz bewußt war, müssen wir die Bezeichnung „Übergangsstil" fallen lassen. Das mehr oder minder starke Vorwalten des gotischen Elementes scheint eine Folge von rein lokalen Gewohnheiten gewesen zu sein. Im Süden Deutschlands brach sich die „antikische Art" schneller und entschiedener Bahn als im Norden und besonders in dem stark individuell ausgeprägten und auf sich selbst gestellten Nordwesten, wo die gotischen Traditionen ohnehin tiefer wurzelten als anderswo. Der obige Schrank (s. d. Abbildung) ist überhaupt das älteste, mit einer Jahreszahl bezeichnete Möbel gotischer Grundform mit Renaissanceornamentik, welches bis jetzt aufgefunden worden ist. Die zeitlich nächsten Beispiele tragen schon die Jahreszahlen 1541 und 1569 (s. Lübke, Deutsche Renaissance, S. 96). Während der untere Teil unseres Schrankes auch in der maßvollen Dekoration besonders durch die eisernen Beschläge noch einen völlig gotischen Charakter trägt, sind die Thürfüllungen und die sie trennenden Pfeiler des oberen Teils bereits durch ein reiches Renaissanceornament belebt, welches augenscheinlich nach einem italienischen Vorbild, vielleicht nach Stichen, kopirt ist. Doch ist diese Kopie keineswegs sklavisch. In den beiden Figuren rechts und links, namentlich in der Stellung, zeigt sich die spezifisch deutsche Auffassung.

1) Der Berichterstatter der „Kölnischen Zeitung" über die Ausstellung hat sich erlaubt, die Echtheit dieses Schrankes, bezw. die Zusammengehörigkeit des Ober- und Unterteils in hämischer Weise zu bezweifeln, offenbar in der auch durch andere Wendungen des Artikels bestätigten Absicht, den Arrangeur des Renaissancezimmers herabzusetzen und seine Sachkenntnis zu verdächtigen. Dieser Stilkritiker, der sich ein solches Urteil herausgenommen und sich dadurch wie durch den ganzen Inhalt seiner Artikel im höchsten Grade lächerlich gemacht hat, befindet sich in einer so bedauerlichen Unklarheit über Gotik, Renaissance, Rokoko und ähnliche Elementarbegriffe, daß seine ebenso puerilen wie boshaften Expektorationen keiner ernsthaften Widerlegung bedürfen. Der Schrank ist in der Gegend von Geldern eingemauert gefunden und aus der Mauer herausgebrochen worden. Die Atteste des ersten Besitzers und der Handwerker, welche die wenigen, nötig gewordenen Restaurationen besorgt haben, liegen mir vor. Sie bezeugen, daß Ober- und Unterteil ursprünglich zusammengehört haben und daß ersterer vom letzteren durch den ersten Besitzer abgesägt worden ist, weil das Unterteil an einigen Stellen verfault war und sich deshalb nicht gut repräsentirte. Es ist unbegreiflich, daß ein Blatt wie die „Kölnische Zeitung" in der Wahl ihrer Mitarbeiter für Kunst nach der Summe der Erfahrungen, die sie gemacht hat, noch nicht vorsichtiger geworden ist. Auch der gegenwärtig von Berlin aus über dortige Kunstangelegenheiten schreibende Korrespondent benutzt jede Gelegenheit, sich zu blamiren.

In einem anderen Möbel dieses Raumes, einem Stollenschrank aus dem Besitze der Prinzen Georg und Alexander von Preußen, welcher seinem ganzen Charakter nach ebenfalls noch der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehört, war nicht die geringste gotische Reminiscenz mehr nachweisbar. Alles atmete den Geist der deutschen Frührenaissance: der etwas gedrückte Aufbau, die vorspringenden Pfeiler, die starken Verkröpfungen, das Hochrelief der Skulpturen. — Als kunstgeschichtlich interessant heben wir noch aus der Fülle des Gerätes eine Uhr (aus dem Besitze des Herrn Thewalt) hervor, die laut Inschrift (Hans de Valof en Madrid 1583) von einem in Spanien ansässigen Deutschen herrührt. Dieselbe ist auch insofern merkwürdig, als sie zugleich als Lampe dient. Das Zifferblatt steckt im Ölbehälter, welcher dasselbe als konzentrische Kapsel umschließt.

An rein dekorativer Wirkung übertraf das vierte der „Kulturbilder", das Barockzimmer, alle seine Rivalen. Dieser Raum konnte in der That Anspruch auf den Namen eines Bildes erheben, da die Farbe hier das erste Wort führte. Die Maler G. Oeder und H. Krüger durften so recht aus dem Vollen schöpfen, da Düsseldorf selbst und die nächste Umgebung an Kunstschätzen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch überaus reich sind. Fällt doch die Blüte der Düsselstadt selbst mit der des Barockzeitalters zusammen, mit jener lustigen Zeit, in welcher Kurfürst Johann Wilhelm (1690—1716) mit vollen Händen Geld ausstreute, um seine Residenz mit den prächtigsten und kostbarsten Erzeugnissen der Kunst und des Kunstfleißes zu schmücken. Für Düsseldorf ist die Erinnerung an diese kurze Glanzzeit freilich mit Bitterkeit vermischt. Der Verlust der Gemäldegalerie wird trotz aller Schenkungen und Stiftungen niemals verschmerzt werden, und auch von der alten Pracht des kurfürstlichen Residenzschlosses ist wenig übrig geblieben. Wenn man einer Tradition glauben darf, rührte ein im Barockzimmer aufgestelltes Kabinet von Ebenholz mit eingelegter Arbeit in Rosenholz, Schildpatt und Elfenbein und überdies mit getriebenen silbernen Platten dekorirt aus dem Schlosse her. Man könnte sich danach eine Vorstellung von dem Luxus machen, mit dem sich Johann Wilhelm umgeben hatte. Nachweislich war dieses Möbel jedenfalls im Besitze des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz. Jetzt gehört es dem Herrn Baron von Elverfeldt in Düsseldorf. Noch reicher war ein großer Kabinetschrank aus Ebenholz, auf allen vier Seiten mit Intarsien und geschnitzten Reliefs dekorirt, aus dem Besitze des Grafen von Pückler auf Branitz. An den Außenseiten der Thürflügel sah man die vier Kirchenväter, an den Innenseiten die vier Evangelisten. Die Schubladen im Innern waren mit dogmatischen Darstellungen versehen, und das Schränkchen, welches sich in der Mitte öffnete, enthielt eine Darstellung des heiligen Grabes. Selbst die Rückseite des Schrankes war mit einer geschnitzten Reliefplatte bekleidet, auf der man die Schöpfung dargestellt sah. Ein kleines Schränkchen in deutscher Boulearbeit zeigte das Wappen des Kurfürsten Joseph Clemens von Köln. Dem Luxus der Möbel entsprach die Dekoration des Raumes. Die Wände waren teils mit farbenfrischen Gobelins, welche Bauernbelustigungen nach Teniersschen Vorbildern darstellten, teils mit Ledertapeten in vergoldeter Pressung bekleidet. Von dem reich vergoldeten und mit Malerei versehenen Plafond hing ein Krystallkronleuchter herab. Alles zeugte von der schweren, farbensatten Pracht, wie sie besonders an den Höfen geistlicher Fürsten im siebzehnten und in dem ersten Jahrzehnte des achtzehnten Jahrhunderts zur Schau getragen wurde.

Neben diesem Raume nahm sich das Rokokozimmer, gestellt vom Architekten Pflaume in Köln, fast nüchtern aus. Vielleicht war das Vorbild für das ganze Arrangement, das japanische Zimmer in Schloß Brühl am Rhein, nicht gerade empfehlenswert. Der schwächliche hellblaue Ton der Wanddekoration konnte sich neben dem tief leuchtenden Glanz des Barockzimmers nicht behaupten. Alles war zierlich, aber auch zahm, und von der übermütig sprudelnden Laune der Rokokodekoration war wenig zu spüren. Verschiedene Möbel und der Krystalllüstre gehörten übrigens früher dem Inventar des Schlosses an, welches von den Franzosen ausgeraubt und versteigert wurde. Sehr trocken war der moderne Kamin, der, nach der Versicherung des Katalogs, „streng im Geschmacke des Rokoko", von M. L. Schleicher in Berlin ausgeführt worden war.

Schon aus diesem flüchtigen Überblick, der sich darauf beschränken mußte, die Hauptsachen

zu streifen, ergiebt sich die hohe Bedeutung der Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer von 1880. Weit entfernt, durch die nochmalige Vorführung allgemein bekannter Objekte den Kenner aller früheren Ausstellungen zu ermüden, hat es das Komité, an dessen Spitze der um die Pflege rheinischer Altertumskunde hochverdiente Professor Ernst aus'm Weerth mit rühmlichsten Eifer thätig war, verstanden, durch Verwirklichung eines glücklichen Gedankens auch die Teilnahme des großen Publikums zu wecken und für Monate hindurch rege zu erhalten. Der sehr ausführlich gehaltene Katalog, in den eine Menge schätzbarer Notizen verarbeitet sind, wird über den ursprünglichen Zweck hinaus seinen bleibenden Wert in der kunstgewerblichen Litteratur behalten. Durch diese Ausstellung ist manche schwebende Frage gelöst, manche neue angeregt, manche Diskussion in Fluß gebracht worden. **Adolf Rosenberg.**

Die französische Skulptur der Gegenwart.

Von C. v. Fabriczy.

Mit Abbildungen.

(Fortsetzung.)

III.

Außer Guillaume finden wir von Schülern Pradiers noch heute Eug. Lequesne (geb. 1814) thätig, dessen fein bewegter „Tanzender Faun" (1850) im Luxembourggarten seither der Ahne einer ganzen Generation geworden ist, die ihre antike Götterwürde — und zwar ohne ihr damit irgend Abbruch zu thun — in die Dienste der modernen Genreplastik gebeugt hat, ferner Jacques Maillet (geb. 1823), der den etwas kühlen Formalismus seiner beiden „Agrippinenstatuen" (1853 u. 1861, Luxembourg) und die allzufeine Eleganz seiner „Jungen Syrakusanerin" (1873, abgeb. Gaz. d. b.-a. 1873) neuerdings in einer glücklich erfundenen und treffend charakterisirenden Gruppe des von Amor gepeinigten „Satyrs" (1876, Gips, abgeb. L'art, 5. Bd.) im Sinne realistischer Belebung überwunden hat, endlich Gust. Crauk (geb. 1825), von dessen auf Grundlage der Antike, jedoch mit einem prononcirten Element des Realismus in den Formen ausgeführten Werken wir nur die „Geflügelte Viktoria" auf einer Denksäule des Square des arts et métiers (1864, Replik davon im Luxembourg), den weinseligen „Faun mit der Amphora" (1867, Luxembourg), ein Werk von tüchtiger Durchbildung aber etwas gequälter Konzeption, die an Gezwungenheit leidende Gruppe des „Abends" (1870) in der Avenue de l'Observatoire, endlich die sehr wirksame Brunnengruppe eines „Tritonenpaares" (1879, Bronze), das eine mächtige Spiralmuschel emporhält, anführen. Wir werden dem Bildner übrigens nochmals als einem der fruchtbarsten Vertreter der historischen Porträtskulptur begegnen.

Wenn wir schließlich noch Charles Gruyère (geb. 1813) mit seinen der Antike korrekt nachgebildeten Einzelgestalten (Psyche, Terpsychore, 1872), Gabr. Dubray (geb. 1818) mit der Bronzegruppe „Oedipus und die Sphynx" (1868, Staatseig.) und Pierre Loison (geb. 1821) mit seinen etwas banal eleganten Figuren der „Psyche" (1865), Phryne (1865), früchtetragenden Kanephore (1877), sowie einer, die gefallenen Helden kränzenden „Geflügelten Viktoria" (1869, Bronze, Luxembourg), dem hervorragendsten Werke des Künstlers anführen, so ist damit die Reihe der bedeutenderen älteren Meister, die an den Stilprinzipien der Antike festhalten, erschöpft.

Und wenn wir nun ihnen gegenüber hier schon das Resultat unsrer Betrachtung ziehen wollen, so haben wir durchgehends das volle Verständnis für die bildnerische Behandlung ihrer Aufgaben und die tadellose Gediegenheit der technischen Arbeit zu konstatiren. Daß ihnen die völlige seelische Belebung nur ausnahmsweise gelingt, daß sie

die unmittelbare Empfindung, die keusche Wahrheit der Vorbilder lange nicht erreichen, das liegt in den Schranken, die ihre künstlerische Erziehung ihnen auferlegt hat, es liegt in den Traditionen ihrer Schule. — Oder sind etwa die Lorbeeren, die Pradier, Dumont, Ramey, Jaley auf dem Gebiete der antikisirenden Kunst gepflückt haben, verdienter als die ihrer Schüler? Müssen wir uns heute im Angesichte der Schöpfungen jener Vorläufer, deren technisches Können, deren Sinn für das plastisch Effektvolle, deren Geschick sich die Formensprache der Antike anzueignen und äußerlich sich in ihre Stoffwelt hineinzuleben ja nicht geleugnet werden soll, nicht vielmehr sagen, daß es bei ihnen mit der *bloß oberflächlichen* Wiedergabe der antiken Formen noch in viel größerem Maße sein Bewenden hatte, als bei ihren Nachfolgern von heute? Erscheinen unserer Empfindung die Schöpfungen dieser, wenn auch nicht im Sinne antiker Gefühlsweise doch in dem allgemein menschlicher Beseelung nicht näher gerückt, als die marmorne Glätte jener, unter der sich im Grunde doch zumeist völliger Mangel an innerem Leben birgt? Ist somit nicht auch hier ein Fortschritt in der Kunstentwickelung zu verzeichnen?

Aber die Bedeutung der Meister offenbart sich uns *ganz* erst in den Leistungen der jüngeren Kräfte, die sie herangebildet haben. Zu keiner Zeit war das künstlerische Schaffen auf dem Felde der Skulptur in Frankreich reicher und ausgedehnter als in der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart. Und die Mehrzahl der Bildner hält bisher doch noch immer an der Antike in strengerem oder weiterem Sinne fest. Da zeigt es sich nun, von welchem Vorteil die ununterbrochne Tradition auch für die Entwickelung der heutigen Schule gewesen ist. Was diese von ihren Meistern überkommen konnte, ist, wie wir eben gesehen, zwar lange nicht alles, was die Entfaltung der höchsten Blüte ihrer Kunst etwa schon verbürgt, aber es ist die Grundlage für jedes Streben danach: der Sinn für die plastische Behandlung einer Aufgabe und die volle Beherrschung des Formellen. Wir würden ungerecht sein, wollten wir es nicht anerkennen, daß die jüngere Schule sich diese Wohlthat des künstlerischen Inventars ihrer Meister in vollem Maße angeeignet hat. Was aber damit gewonnen ist, müssen auch jene, die den Mangel an Innerlichkeit für die Wertschätzung dieser Richtung noch höher anschlagen, als wir selbst, zugeben. Denn Wahrheit, Korrektheit der Form sehen wir in noch höherem Maße als Vorzug eines Werkes der Plastik an, denn bloß glatte Schönheit. Was aber jene anlangt, so ist es ja allgemein anerkannt, daß das Verständnis des Technischen im höhern Sinne, daß insbesondere die Kenntnis des Nackten in keiner Skulptur der Gegenwart so durchgehends anzutreffen ist, wie in der französischen. Und damit verbindet sich eine ebenso völlige Beherrschung des Handwerks, eine genaue Kenntnis der spezifischen Eigenschaften des Materials, die in der Wahl desselben, der Form und dem Inhalte des Kunstwerkes jeweilig entsprechend, selten fehlgreift, und eine Gediegenheit der Bearbeitung, welche, handle es sich nun um die Wiedergabe weicher, gefälliger oder scharfer, prononcirter Formen, auf die Handwerkskünste der italienischen Marmorwerkstätten in vornehmem Stolz herabzublicken berechtigt ist.

IV.

Zwei Richtungen lassen sich in der *jüngeren Schule*, deren Grundlage die Antike ist, deutlich unterscheiden: die eine, welche an dem Vorbilde der Meister strenge festhält, die andere, welche ihm im Sinne mehr realistischer Belebung folgt. Auch bei der erstern ist der konventionelle Stil mancher der Meister überwunden, auch ihr genügt die Eleganz der Formen nicht, und ein tüchtiges Studium der Natur belebt die letzteren; doch bleibt sie dabei in den von der Antike vorgezeichneten Schranken und befolgt in Motiven und Formensprache ihren sanktionirten Kanon. Die zweite entlehnt ihre Vorwürfe zwar auch überwiegend dem Stoffkreis der Antike, strebt aber danach sie realistischer zu gestalten und erreicht dies, indem sie in der Komposition die strenge Geschlossenheit des Aufbaues, den ruhigen Fluß der Linien einer freiern, bewegtern Behandlung opfert und ebenso in der Formensprache einen engern Anschluß an das Reale, die Sinne unmittelbar Packende, also insbesondere auch schärfern Ausdruck des seelischen Lebens im Physiognomischen erstrebt, ohne doch selbst in diesem Streben die Grundlage der Antike ganz aufzugeben.

Wir können in der folgenden Übersicht den Reichtum der Produktion in beiden Richtungen kaum andeuten, müssen uns vielmehr darauf beschränken, nur Namen und Hauptwerke der bedeutendern Künstler anzuführen. — Bei der strengeren Richtung vertritt Henri Maniglier mit dem „Flötenblasenden Hirten" (1863, Staatseig. und der etwas formenstarren „Penelope" (1870, Luxembourg), — Victor Gaston Guitton mit seinem „Leander" (1857 und dem durch einen anakreontischen Vers inspirirten, formell dem Doryphorostypus nachgebildeten „Wanderer mit der Taube" (1861, beide im Luxembourg), — Julien de Conny in der durch geschlossenen Aufbau wie durch entschiedene Formen ausgezeichneten Gruppe „Bruderliebe" 1866, Tuileriengarten), — Charles Degeorge in dem trefflichen „Jungen Aristoteles" (1875, Tuileriengarten, abgeb. Gaz. d. b.-a. 1875) den rechten Flügel, dem es in ausschließlicher Weise um formell korrekte Schöpfungen zu thun ist; — während Jean Salmsons anspruchslose „Spulerin" (1863, Bronze, Luxembourg, abgeb. Gaz. d. b.-a. 1873), Louis Cugnots naiv liebenswürdige „Spinnerin von Procida" (1867, Bronze, seine harmonisch aufgebaute Gruppe „Ceres und Triptolemos" (1865, Staatseig.) sowie der lebendig bewegte „Korybant" (1875, Tuileriengarten), — endlich Raymond Barthélemy's in den Umrissen zu unruhiger „Junger Faun mit Zicklein" (1869, Bronze, Luxembourggarten) und der in den Linienmotiven sehr gefällige, in den Formen wohl etwas ins Glatte neigende „Ganymed" (1869, Luxembourg) neben formeller Korrektheit mit Erfolg nach lebendiger Gestaltung und dem Ausdruck innerer Beseelung streben.

Diese gelingt nun in harmonischester Weise Eug. Aizelin, einem der liebenswürdigsten Talente der Schule, welcher in der reizvoll naiven „Trauernden Psyche" (1863, Luxembourg), der in ihrer keuschen Schlichtheit durch die pompöse Umgebung zu sehr gedrückten „Idylle" (1874) an der Façade der neuen Oper, der einen vielfach behandelten Stoff in glücklicher Weise zu einem neuen Motiv gestaltenden „Besiegten Amazone" (1876, Staatseig.), endlich in dem von schönem künstlerischen Maß getragenen „Orpheus, im Begriffe in die Unterwelt hinabzusteigen" (1876, Staatseig.) Musterbilder einer Kunst geschaffen hat, welche die tadellosen Formen der Antike mit dem Hauche modern gesteigerter Empfindung durchgeistigt. Ein wahlverwandtes Talent ist Franç. Truphème, der insbesondere die Anmut der jugendlich frischen, knospenden Körperformen wiederzugeben liebt, wobei es ihm zumeist gelingt sie an durchaus naive und ungesuchte Motive zu knüpfen, wie in seinem „Schäfer Lykidas" (1865, Palais von Fontainebleau), dem „Jungen Mädchen" (1867, Luxembourg), das sein Bild in dem Spiegel einer Quelle erblickt, und „Lesbia mit ihrem Sperling" (1874), der zierlichen aber nicht gezierten Behandlung eines nicht ungefährlichen Süjets. Auch Jean Delorme hat sich in seinen Erstlingswerken, dem nackten „Schäferknaben" (1863, Luxembourg), der sich auf der Hirtenflöte versucht, und dem „Blumenpflückenden Mädchen" (1867) in denselben Stoffkreis eingeengt, ihn aber neuerdings mit seinem „Benjamin" (1874, Staatseig.), einer ideal schönen nackten Jünglingsgestalt auf der Folie des ihr vom Haupte herabwallenden Mantels sehr wirkungsvoll abgehoben, im Sinne der seelischen Belebung seines Motivs ebenso glücklich erweitert, wie mit seinem die Flügel anlegenden „Mercur" (1876, Gips, abgeb. L'art, Bd. 6), in dem einer freien Nachahmung der Antike, die den Nachdruck mehr auf tüchtige formelle Durchbildung legt. Mit beiden, bemerkenswerte Elastizität des Talentes und seltene bildnerische Begabung bekundenden Werken hat sich der Künstler in die Reihe der bedeutendsten jüngeren Kräfte geschwungen.

Auf dem linken Flügel unserer Gruppe endlich, der zu entschieden malerischer Behandlung neigt, finden wir Hubert Louis-Noël mit seiner „Muse André Cheniers" (1871), einer antik drapirten hingekauerten Gestalt, die das Haupt des Dichters, das auf dem Richtblock liegt, umfaßt, eines der wenigen Beispiele von verkehrter Stoffwahl, denen wir in der französischen Bildnerei begegnen, — sodann den fruchtbaren Etienne Captier, der in seinen Frauengebilden, wie „Hebe" (1875) „Venus, die ihr Haar aufknüpft" (1876, Gips, Staatseig.), dem „Thau" (1877, Gips, Staatseig.), einer halbwüchsigen Mädchengestalt, in erster Linie dem Reiz frei und elegant bewegter Formen nachgeht, dann aber auch in ersteren Schöpfungen, wie einer Kolossalgruppe des „Sündenfalls" (1874), einem „Mucius Scaevola" (1872), einer

grandiosen, wenn auch zu theatralischen „Judith" (1873) energischere Seiten seines reichen Talentes enthüllt, — endlich als ihren bedeutendsten Vertreter Ernest Hiolle mit seinem vortrefflichen „Narciß" (1869) und „Arion auf dem Delphin" (1870, abgeb. Gaz. d. b. a. 1870, beide im Luxembourg). In beiden Werken verbindet der Künstler mit dem malerisch freieren Aufbau seiner Figuren eine Formensprache, aus deren stilvoller Reinheit man noch den ungeschwächten Einfluß der Antike herausfühlt, ein Verdienst, das bei den komplizirten Bewegungsmotiven und der dadurch bedingten schwierigen Behandlung des Formellen doppelt hoch anzuschlagen ist. Die beiden Hiolle'schen Statuen gehören übrigens zu denjenigen Schöpfungen der modernen französischen Skulptur, die glänzendes Zeugnis dafür ablegen, mit welchem Ernst, mit welch' geduldiger Ausdauer die Bildner das anatomische Studium des nackten Körpers betreiben, da sie imstande sind, die Lage seines Knochengerüstes, das Spiel der Muskeln und Sehnen bei so komplizirten Aufgaben doch so vollendet wiederzugeben. Solchen Meistern verzeiht man es denn auch leichter, wenn sie manche gewaltsame Wendung mit unterlaufen lassen, wie es Hiolle bei seinem Narciß gethan.

V.

Hiermit stehen wir auch schon in der zweiten, mehr dem Realismus zuneigenden Richtung der jüngeren antikisirenden Schule. Wenn die erstere sich mit wenig Ausnahmen aus den traditionell antiken Schulen von Ramey, Dumont, Jouffroy retrutirt, so gingen wenigstens die Chorführer der zweiten aus den Ateliers von David d'Angers, Rude und Duret hervor; es haben jedoch neuerdings auch viele der begabtesten Schüler Jouffroy's, wie Tournois, Barrias, Marqueste, Blanchard, Cambos in ihre Bahnen hinübergelenkt. Zu jenen aber rechnen wir vor allem Aimé Millet (geb. 1816), einen Schüler Davids, nicht sowohl in seiner zu Pallas um Schutz flehenden „Kassandra" (1877, Luxembourg, abgeb. L'art, Bd. 10), in der eigentlich nur die schärfere Behandlung des Nackten die realistische Richtung verrät, während die Konzeption eher einen archaistischen Anflug hat, als in seiner früheren „Verlassenen Ariadne" (1857, Luxembourg, abgeb. Gaz. d. b.-a. 1873), die in der Lebendigkeit des Aufbaues und in der Wärme der Durchbildung trotz der gesuchten Zierlichkeit mancher Details und trotz einer gewissen Unruhe des Ganzen ein bedeutendes Werk dieser Richtung bleibt; wir rechnen hierher Paul Cabet (1818—77), in dessen hervorragendstem Werke, „Trauer, 1871" (1877, Luxembourg, abgeb. L'art, Bd. 7) die Energie des Motivs — eine in sich zusammengesunkene, in ein wirrverschlungenes Mantelgewand gehüllte weibliche Gestalt — mit der sich in glatte Detaillirung verlierenden Ausführung in Gegensatz gerät; ferner Jean Marcellin (geb. 1822), wie Cabet Schüler Rude's, dem es in seiner malerisch trefflich aufgebauten Gruppe der von einem Panther, den Amor geleitet, getragenen „Bakchantin" (1879, Luxembourg) nicht gelungen ist, der Hauptperson den warmen Pulsschlag erregter Sinnlichkeit einzuflößen, endlich Maturin Moreau (geb. 1824), einen Schüler Dumonts. Von den zahlreichen Werken, die für das vielgestaltige Talent des Bildners zeugen, seien nur die „Spinnerin" (1861, Luxembourg), eine noch mehr in der strengeren Richtung komponirte sorgfältige Gewandfigur, sein reizvoll empfundenes „Lesendes Mädchen" (1865, abgeb. Gaz. d. b.-a. 1865) und die Gruppe des „Schlafes" (1874) angeführt, eine reife, nackte Frauengestalt mit ihrem Kinde im Schoß in einem Armstuhl ruhend. Während hier die Anordnung des über den Rücken der Hauptfigur herabwallenden Gewandes, besonders aber Schnitt und Ausdruck des herrlichen, im Schlafe auf die Achsel gesunkenen Hauptes antikisirende Empfindung zeigen, erinnert das etwas gewaltsame Motiv der übereinandergeschlagenen Beine, und die breite Modellirung des Nackten an die Sprache der italienischen Hochrenaissance, ohne jedoch die künstlerische Einheit des bedeutenden Werkes zu zerstören, das als Schmuck eines stillen grünen Fleckes mitten im rauschenden Lärm der Weltstadt (Square des Ménages) nicht schöner denkbar wäre. In seinen neuesten Schöpfungen, der „Brunnennymphe" auf einer der Fontänen vor dem Théâtre français, und insbesondere der „Badenden" (1876, abgeb. L'art, Bd. 5) hat der Bildner den Versuchungen der jüngst aus Italien importirten naturalistischen Moderichtung zum Schaden seines wohlgegründeten Künstlerrufes nicht ganz zu widerstehen

vermocht. Auch der frühverstorbene Alphonse Gumery (1827—71) gehört noch in diese Reihe, obwohl fast alle seine Schöpfungen, wie der ausdrucksvolle „Schnitter" (1859, Part Monceau, abgeb. Gaz. d. b.-a. 1859), der „Ackerbau und die Industrie" an einer der Fontänen am Square des Arts et Métiers, seine graciöse „Jugend" (1866) und die kräftig ernste „Wissenschaft" am Monument Favre in Chambéry nur noch in der Formensprache an die Antike gemahnen, in der Gestaltung der Motive hingegen durchaus dem Realismus huldigen.

Die hervorragendste Individualität dieser Richtung jedoch, die heute in vollster Blüte ihres Schaffens stehend, mit jedem frischen Werke neue Seiten eines liebenswürdigen Talentes entfaltet, ist Henri Chapu (geb. 1835), ein Schüler Durets. Seine Bedeutung auch als Lehrer der heute sich heranbildenden Künstlergeneration rechtfertigt ein näheres Eingehen auf seine Schöpfungen. Schon die erste römische Sendung des jungen Künstlers trug ihm volle Anerkennung ein; es war der den Schlangenstab erfindende „Merkur" (1863, Luxembourg). Mitten in einer dienstlichen Mission begriffen, hat sich der jugendliche Götterbote, sie unterbrechend, leicht auf ein Knie niedergelassen, um zwei Schlangen, die sich an einem ihnen entgegengehaltenen Stäbchen hinanringeln, zu beobachten. Wie das Motiv von der Antike eingegeben, so ist auch dessen plastische Gestaltung in liebenswürdigster Weise von ihrem Geiste beseelt. Was besonders auffällt, ist das seltene Geschick des Bildners, seinem Vorwurf eine Reihe von schön umrissenen, geschlossenen Motiven abzugewinnen. Daß alles Technische — bis auf das etwas systematisch gemeißelte Haar — tadellos ist, braucht bei einem „Prix de Rome" fast nicht besonders hervorgehoben zu werden. Der Erfolg dieses Erstlingswerkes trug dem Künstler den Auftrag zu einer Bronzestatue für den Park Monceau, dem „Säemann" (1865) ein, einer vortrefflichen Aktfigur, bei der das Element des unmittelbar dem Leben entlehnten Realismus vor der Antike vorwaltet. Zu dieser kehrte er jedoch, wenigstens was die Formengebung betrifft, wieder zurück in seinem nächsten, am wenigsten gelungenen Werke, der „Verwandlung Klytiens in eine Sonnenblume" (1866). Wir greifen der chronologischen Entstehung der Werke Chapu's vor, indem wir hier gleich auch der „Klytia vor der Verwandlung" (1872) erwähnen, einer zweiten Gestaltung derselben Sage, die für den Bildner besonderen Reiz zu haben, mit der es ihm aber nicht beschieden schien, große Lorbeern zu ernten, denn auch seine zweite Klytia ist eine Schöpfung geringer Originalität, deren ärmliche Formen überdies zu direkt an ein nicht gerade vollkommenes Modell erinnern. Auch an seiner „Deklamation" (1869), einer der vier Einzelstatuen an der Façade der neuen Oper, die in ihrem theatralischen Wesen wohl der Personifikation des Begriffes entsprechen mag, sonst aber sehr wenig Sympathisches hat, wollen wir vorübereilen, um einer seiner kräftigsten Schöpfungen ausführlicher zu gedenken, der „Jeanne d'Arc" des Luxembourgmuseums (1870, abgeb. Gaz. d. b.-a. 1872 und Denkmäler der Kunst, 3. Aufl. III. Bd., Taf. 145), die den Namen des Bildners in tausend und tausend Bronzereproduktionen bei der ganzen Nation populär gemacht hat. Die Jungfrau kniet in sich zusammengesunken da: die Arme von sich gestreckt, die Hände gefaltet, das Haupt erhoben, lauscht sie der göttlichen Stimme, die ihre Sendung verkündet. Es ist ganz das schlichte Mädchen aus dem Volke: nicht nur das bäuerliche Gewand, die kräftig voll und muskulös geformten Arme und Füße und die echt volkstümlichen Züge bezeugen es, in die der Bildner den Ausdruck vertrauenden Glaubens und mutiger Hingabe an ihre Mission zu legen gewußt hat. Dem Ernst, der Geschlossenheit des Motivs entspricht die treffliche Behandlung des Formellen. Nirgends, insbesondere auch im Antlitz nicht, überflüssige Detaillirung, glatte Vollendung, aber überall bewußte Betonung des Wesentlichen. Wenn so viel Vorzügen gegenüber auch ein Tadel erlaubt ist, so ist es der, daß sich der Bau des Unterkörpers unter den schweren Faltenflächen des bäuerlichen Kleides zu wenig accentuirt. Ein wenig „Mehr" als das strenge Festhalten an der Wirklichkeit hier bot, hätte das schöne Werk um einen bildnerischen Vorzug bereichert.

Mit dieser Schöpfung hatte der Künstler eine Reife des Talents bewährt, welche ihn der Bewältigung einer Reihe monumentaler Aufgaben vollkommen gewachsen erscheinen ließ, die nun an ihn herantraten. Gleichsam als Vorstudie dazu schuf er für die neue Polizei=

präfektur die schöne Gruppe der „Sicherheit" (1871, Stein), eine olivenbegränzte Frauengestalt, die den Mantel schützend über einen in ihrem Schoße ruhenden Jüngling zieht, als Werk architektonischer Dekoration nicht ins Feinste durchgearbeitet, aber volles Verständnis dessen bekundend, worauf es bei ähnlichen Aufgaben ankommt. Das nächste Jahr brachte sodann den Anteil des Künstlers an dem Denkmal, das die Schüler der École des beaux-arts dem Maler Regnault und den übrigen im letzten Kriege gefallenen Kollegen errichteten und das nun die stille Cour des Mûriers in der Kunstschule ziert. Die manche Ausstellung zu lassende Anordnung und dekorative Ausschmückung des Monuments — ein Werk des Architekten Pascal —, sowie die nicht fein genug durchgebildete Bronzebüste Regnaults selbst von Degeorge hat uns hier nicht weiter zu beschäftigen. Unserem Bildner gehört daran nur die



Die Oceanide. Von Henri Chapu.

Gestalt der „Jugend" (1875, abgeb. L'art. Bd. 6); diese — und hiermit sei ein empfindlicher Mangel des Arrangements betont — ist durch gar kein Piedestal über das Niveau des Bodens gehoben. Mit dem rechten Bein auf einer Stufe des Sockels knieend, reckt sie den jugendlichen Leib in feingeschwungenen Linien an dem Postamente empor, das die Büste Regnaults trägt, um mit der Linken den goldenen Lorbeer am Bilde ihres verlorenen Lieblings zu befestigen. Ihm ist das in ausdrucksvoller Bewegung des Schmerzes erhobene Haupt zugewendet, so daß es der Beschauer gleich der ganzen Gestalt in dreiviertel Ansicht von hinten erblickt. Reiche Haarflechten fallen auf die Schulter herab, die wie auch der größte Teil des Rückens durch die Bewegung des erhobenen Armes von dem feingefalteten Untergewand entblößt ist, während sonst die schlanken, fast schmächtigen Formen sich nur unter den Faltenzügen des Oberkleides verraten. Warme Empfindung und ein eminenter Sinn für die harmonische Gestaltung des bildnerischen Motivs beseelt jede Linie des Meisterwerkes, welches die wohl in Anlehnung an die Antike, aber von der im allgemeinen zu überhäuften Anord=

nung des Faltenwurfes bis zum Ausdruck im Physiognomischen selbständig, mit einem Grundzug von zartem, liebenswürdigem Realismus schaffende Begabung seines Schöpfers ins hellste Licht setzt.

Gleiche Vorzüge zeigt im Allgemeinen auch Chapu's nächstes Werk, das „Grabmal der Gräfin d'Agoult" (bekannter unter ihrem Schriftstellernamen Daniel Stern, 1877, Père la Chaise): über einfachem Sockel eine Stele, die in ihrer halbrunden Krönung das Reliefmedaillon der Geschiedenen trägt; an ihrer Vorderfläche sitzt die Personifikation des „Gedankens", in der Linken eine Schriftrolle, mit der Rechten den weiten Schleier von ihrem Haupte hebend und mit aufgewandtem Blicke gleichsam nach den Rätseln einer überirdischen Welt fragend. Idealer Schwung der Conception und vollendete Schönheit ihrer plastischen Gestaltung ist dieser Schöpfung in ebenso hohem Grade eigen, wir erinnern nur an das herrliche Linienmotiv der beiden Arme und des sie und das Haupt umfassenden Schleiersaumes; ein bestimmterer und edlerer Ausdruck der Trauer und größere Einfachheit der in den Hauptmassen schön disponirten Gewandung, die zum Teil an zu kleinlich zerknitterten Falten leidet, hätte sie in jeder Hinsicht auf die Höhe der „Jugend" gehoben.

Leuchtet aus diesen zwei Hauptwerken Chapu's noch deutlich das Vorbild der Antike heraus, so kennzeichnet sein nächstes ein entschiedener Schritt gegen den Realismus. Es ist das Denkmal Berryers in der Gallerie des pas perdus des Justizpalastes (1878). Die Hauptfigur (abgeb. Gaz. d. b.-a. 1877) steht auf einem wenig geschmackvollen Postament erhobenen Hauptes da, die Linke auf die Balustrade der Verteidigerbank, die Rechte aufs Herz gelegt. Was sich aus den nichts weniger als schönen Zügen machen ließ, hat der Künstler erreicht, indem er den Nachdruck auf das innere Leben concentrirte und ein Werk von geistvoll detailirendem Individualismus schuf, dessen bedeutender Eindruck durch die vornehme Pose der Figur und die breiten Faltenzüge des Amtstalars noch verstärkt wird. Zu beiden Seiten des Postaments sind auf tieferem Plan die allegorischen Gestalten der „Beredsamkeit" und „Treue" gruppirt, erstere als wollte sie im nächsten Momente aufspringen in gar zu unruhiger Pose. Diese Unruhe teilt sich auch dem Zuge ihrer Gewänder mit, bei denen wir einer eigentümlich welligen, zu keiner bestimmten Entwickelung der Motive gelangenden Behandlung der Falten begegnen, die noch viel unangenehmer auffällt, als ihre Häufung bei der Figur des „Gedankens". War es sodann gerade in diesem Falle motivirt, daß der Bildner das Vorbild der Antike verließ und auf einen realistischen, wir möchten behaupten spezifisch gallischen Gesichtstypus griff, wenn er darin nichts Formschöneres bieten konnte, als die herzlich unbedeutenden Züge der „Beredsamkeit"? Ruhiger in der Pose, bedeutender im Ausdruck und einfacher im Arrangement der Gewänder ist die „Treue".

Mehr als bei dieser Schöpfung befriedigt der realistische Charakter, weil er hier sozusagen notwendig aus dem Motiv hervorgeht, bei dem jüngsten Werke Chapu's, dem Denkmale, das die Arbeiter der Eisengewerke des Creuzot ihrem Präsidenten Schneider (zugleich langjährigem napoleonischen Kammerpräsidenten) errichteten (Bronze 1878). Zwar die auf hohem Sockel in durchaus moderner Darstellung gebildete Hauptfigur bietet keine besonderen Vorzüge, glücklich aber ist die Personifikation der Dankbarkeit zu ihren Füßen: eine junge Arbeiterin, am Sockel sitzend, weist ihrem vor ihr stehenden Buben, der sich in seinen Holzschuhen und mit der eisernen Faßzange in der Hand auch schon als Mitglied der großen Arbeitergemeinschaft legitimirt, den gemeinsamen Wohltäter. Ungezwungene Natürlichkeit des Motivs und kräftige, durchaus gesunde aber nicht einseitig naturalistische Formensprache geben der Gruppe ein unmittelbares Leben, das packender wirkt als manch blasse Allegorie.

Wenn wir schließlich noch anführen, daß Chapu mit einer großen Zahl von Büsten, unter denen die des Staatsrats Leplay (1870), des Kunstschriftstellers Vitet (1874), insbesondere aber die des Grafen Montalembert (1873) hervorragen und die in etwas schärferen, trockeneren Formen, aber in kaum minder geistvoller Concentration als etwa die Büsten Guillaume's das Wesen der Dargestellten fixiren, sich in die Reihe der ersten Porträtbildner gestellt hat, so haben wir damit das flüchtig gezeichnete Bild des Künstlers mit einem letzten — und nicht eben dem unbedeutendsten — seiner Züge vervollständigt.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstlitteratur.

Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, herausgegeben von Ernst aus'm Weerth. Leipzig, T. O. Weigel. Imp.-Fol.

Als Andreas Simons seine gediegene Monographie über die Doppelkirche von Schwarz-Rheindorf arbeitete, hatte Referent als junger Bonner Student — es war im Jahre 1845—46 — öfter Gelegenheit, den ihm befreundeten Verfasser an Ort und Stelle zu begleiten und sich mit dem merkwürdigen Denkmal vertraut zu machen. Damals waren eben die Wandgemälde der Unterkirche aufgedeckt worden, und der Zeichenlehrer der Universität, Maler Hohe, erwarb sich zuerst das Verdienst, dieselben durchzupausen und nachzubilden. Es war eine schöne Zeit; von Düsseldorf kamen Schnaase und Rudolf Wiegmann wiederholt herüber, um die Arbeiten in Augenschein zu nehmen und jenen bedeutenden Cyklus zu studiren. Fünf Jahre später war es dem Unterzeichneten vergönnt, durch Aufdeckung der Wandgemälde im Dom und der Nikolaikapelle zu Soest, in der Kirche zu Methler und an anderen Orten in Westfalen, die weitere Verbreitung jener rheinischen Malerschule nachzuweisen, deren Werken die westfälischen in Technik und Kunstform sich innerlich verwandt zeigen.

Wir haben es hier mit einer wichtigen Erscheinung der deutschen Kunstgeschichte zu thun. Während in Italien der Mosaikenstil der altchristlichen Zeit größtenteils bis ins 12., ja 13. Jahrhundert die kirchliche Malerei beherrscht, tritt in Deutschland seit dem Beginn der romanischen Epoche eine Wandmalerei auf, die, auf einfachere, minder kostspielige Ausführung angewiesen, sich zwar zuerst von der altchristlich-byzantinischen Tradition abhängig zeigt, bald aber sich von dieser stilistischen Überlieferung losringt und zu selbständiger Durchbildung gelangt. Es war ein Vorteil für die deutsche Kunst, daß sie nicht in die Prachtfesseln der Mosaiktechnik eingezwängt war; der frische Geist künstlerischer Schöpferkraft, das Naturgefühl des germanischen Volkes konnte sich rascher in der Malerei bethätigen.

Allerdings geht dieser Prozeß nicht so rasch von statten: er umfaßt vielmehr die ganze Dauer der romanischen Epoche, und erst während der Herrschaft der Gothik gelingt es der deutschen Malerei, sich von den überlieferten Typen völlig zu befreien, oder vielmehr dieselben in einem neuen Geiste umzubilden, die Strenge des Gesetzes mit dem flüssigeren Leben individueller Empfindung zu durchdringen. Den vollen Durchbruch zur Natur erlebt in Deutschland die Malerei erst im späteren Verlauf des 15. Jahrhunderts, unter der mächtigen Einwirkung der flandrischen Schule. Inzwischen aber hatten vielfach andere Strömungen sich in der deutschen Kunst geltend gemacht. Das Bedürfnis, welches die romanische Epoche nach vollständiger malerischer Ausstattung der Kirchen empfand, war während der Herrschaft des gothischen Stils zurückgedrängt worden, hauptsächlich weil in den breiten und hohen Spitzbogenfenstern die Glasmalerei ihre Triumphe feierte. Hier erobert eine neue Art musivischer Technik die Herrschaft, und neben ihrer glanzvollen Wirkung fand die bescheidenere Wandmalerei kaum noch eine Stätte. Dadurch mußte die große monumentale Kunst bei uns verkümmern, während in Italien gerade damals die Wandmalerei zur höchsten Entfaltung sich anschickte.

Aus alledem ist leicht zu ermessen, daß der Schwerpunkt des Interesses bei der deutschen Malerei des Mittelalters auf den Werken der romanischen Epoche ruht, denn wenn sie an Glanz der Wirkung mit den musivischen Werken Italiens sich entfernt nicht messen können, so gewinnen sie dagegen einen besonderen intimeren Reiz durch die lebendige Entwickelung, welche bei ihnen sich stufenweise erkennen läßt. Die wichtigste Denkmälergruppe, neben der westfälischen und sächsischen, finden wir aber am Rhein, in natürlichem Zusammenhang und in Wechselbeziehung mit der großartigen Blüte, welche eben dort die romanische Architektur erlebt hat.

Ernst aus'm Weerth, dem wir das große Werk über die Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden verdanken, hat sich ein nicht geringes Verdienst erworben durch die vorliegende Veröffentlichung der Wandmalereien, welche zugleich die zweite Abteilung jener umfassend angelegten Publikation bilden. Von den dabei in Betracht kommenden Werken hatte ich einige Proben nach den Zeichnungen Hohe's aus den Kirchen von Schwarzrheindorf und Brauweiler bereits in die zweite Ausgabe der „Denkmäler der Kunst" aufgenommen, wie denn auch die Krönung der Maria aus Ramersdorf sich bereits früher in jenem Werke befand; ebenso enthielt mein „Grundriß der Kunstgeschichte" Proben der Wandgemälde von Schwarzrheindorf und bereits in der sechsten Auflage (1873) eine Nachbildung des großen Apsisbildes von Brauweiler. Was wollen aber solche einzelne Proben, vollends in so kleinem Maßstabe sagen, im Vergleich mit einer vollständigen und erschöpfenden Publikation, wie sie uns hier auf 55 Tafeln des größten Folioformats in getreuen Nachbildungen ansehnlichen Maßstabes, zum Teil in sorgfältig ausgeführtem Farbendruck geboten werden. Der Verfasser hat sich alle Mühe gegeben, besonders unterstützt vom Architekten A. Lambris, die Wandgemälde so genau und sorgfältig wie möglich nachzubilden und dieselben durch einen beschreibenden Text zu erläutern, der mit großer Gewissenhaftigkeit und tüchtigem Verständnis der mittelalterlichen Kunst die Darstellungen aufs genaueste erklärt, indem er sie zugleich geschichtlich und kunstkritisch würdigt. Scharfsinn in der Deutung und Behutsamkeit in der Auslegung dieser oft dunkeln und schwierigen Kunstwerke geben dabei Hand in Hand.

Den Anfang macht der Verfasser mit den merkwürdigen Malereien des Kapitelsaales zu Brauweiler, die einen der vollständigsten Cyklen dieser Art enthalten. Bekanntlich geben die Gemälde der aus sechs Kreuzgewölben bestehenden Decke eine zusammenhängende Illustration des Hebräerbriefes, dessen einzelne Schilderungen von allen den Frommen, welche in den verschiedensten Verfolgungen Zeugnis von Christo abgelegt haben, und darum der ewigen Seligkeit teilhaftig geworden sind, durch Beispiele aus der heiligen Schrift und der Heiligenlegende erläutert werden. Es ist eines der schönsten Beispiele jener symbolischen Darstellungen, in welchen gerade die frühmittelalterliche Kunst ihren poetischen Tiefsinn bewährt hat.

Der Verfasser schließt daran die Malereien in der Kirche zu Schwarzrheindorf, wo zunächst die Unterkirche in einem ähnlichen örtlichen Zusammenhang die Visionen des Propheten Ezechiel schildert, während die minder bedeutenden Gemälde der Oberkirche sich auf die Offenbarung Johannis beziehen. Wenn im Kapitelsaal zu Brauweiler noch eine strengere, den altchristlichen Traditionen nahestehende Auffassung sich zu erkennen giebt, so hebt der Verfasser mit Recht hervor, daß in den Werken von Schwarzrheindorf sich bereits eine freiere Entwickelung ankündigt. Er hat sicherlich richtig gesehen, wenn er, im Gegensatz zu der bisher üblichen Annahme, die Gemälde von Schwarzrheindorf als Zeugnisse eines neuen frischen, man darf sagen naturalistischen Sinnes auffaßt; nur geht er entschieden zu weit, wenn er behauptet, hier walte ein von den Fesseln der Tradition vollständig befreiter Geist, der Reminiscenzen an die römische und byzantinische Kunst nicht mehr kenne. Ich finde im Gegenteil, daß in den Typen der Köpfe, in der Gewandung und den Motiven der Bewegung überall die alte Tradition noch durchklingt, aber freilich von einem neuen Geist erfaßt und lebensvoll umgestaltet. Wie könnte es auch anders sein; wie sollte sich im Laufe weniger Jahre eine Entwickelung vollzogen haben, die in Wahrheit ein halbes Jahrhundert zu ihrer Verwirklichung gebraucht hat? Denn so tritt sie uns in den Malereien von Ramersdorf entgegen, welche den dritten dieser großen rheinischen Cyklen bilden. Auch hier finden wir noch eine Nachwirkung der altchristlichen Tradition, aber alles ist flüssiger, schlanker und milder, ein neues Element lyrischer Stimmung, subjektiver Gefühlserregung tritt an die Stelle des feierlichen Ernstes einer mehr epischen Auffassung, und im Zusammenhange damit wird auch das Symbolische, Visionäre verlassen, und die heiligen Geschichten wenden sich unmittelbar an das Gemüt des Beschauers. So finden wir denn hier einen Cyklus, der, mit der Verkündigung und Heimsuchung beginnend, das Leben des Heilandes bis zur Himmelfahrt umfaßt, um in dem Weltgericht seinen Abschluß zu erhalten. Mit Recht tritt der Verfasser der Ansicht entgegen, als ob die Ramersdorfer Bilder, die offenbar im Wesentlichen vom Ende des 13. Jahrhunderts stammen, einen Rückschritt der Kunst

verrieten. Gewiß dürfen wir in ihnen im Allgemeinen einen Fortschritt vom typisch Gebundenen zum Freieren und Lebensvolleren erkennen. Aber zu leugnen ist nicht, daß von der großen Harmonie, dem würdevollen Ernst der Gestalten, den wir in Brauweiler und Schwarzrheindorf fanden, hier vieles eingebüßt ist, und daß wir eine Kunst erblicken, die mit Bewußtsein die alten wohlabgewogenen Verhältnisse verlassen hat, um in neuen Formen ihr erregtes subjektives Gefühl auszusprechen, daß ihr aber dabei der strenge Sinn für Rhythmus und Verhältnis verloren gegangen ist. Allein das ist nun einmal die Art aller menschlichen Entwickelung, daß bei entschiedenem Gewinn im Fortschreiten doch auch manches geopfert werden muß, das erst im weiteren Verlauf in mühsamer Arbeit wieder erlangt werden kann.

An die Ramersdorfer Werke schließen sich sodann der Zeit nach die Wandgemälde der Kirche zu Brauweiler, besonders das große Bild der Apsis, welches in seinen gestreckten und weich geschwungenen Gestalten den vollendeten Stil der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts erkennen läßt. Der Verfasser giebt auch hier eine große farbige Darstellung dieses ausgezeichneten Werkes. Endlich fügt er noch Proben von Wandgemälden aus Bergheim an der Sieg und Küdinghoven bei, Arbeiten geringeren Wertes, die aber ein Zeugnis dafür ablegen, wie groß damals am Rhein die Vorliebe für malerischen Schmuck der Kirchen gewesen ist.

Ein besonderes Verdienst dieser schönen Publikation besteht darin, daß sie auf einer Anzahl vorzüglich ausgeführter Farbentafeln eine Vorstellung von der polychromen Pracht unserer mittelalterlichen Kirchen erweckt, wie sie selten so treu und verständnisvoll geboten worden ist. Selbst solchen Kunstfreunden, denen die mittelalterliche Malerei bis jetzt ein Buch mit sieben Siegeln war, dürfte gerade hierdurch der Sinn für die harmonische Schönheit, die feierlich edle Wirkung jener Schöpfungen erschlossen werden.

W. Lübke.

A. Froriep, Anatomie für Künstler. Kurzgefaßte Anatomie, Mechanik und Proportionslehre des menschlichen Körpers. Mit 39 Tafeln Abbildungen in Holzschnitt und teilweise in Doppeldruck gezeichnet von R. Helmert. Leipzig. Breitkopf & Härtel 1880. 4 Preis in Pappband 10 M.

Seit Harleß' bekanntem vortrefflichen Werke ist auf dem Gebiete der Kunstanatomie kein Lehrbuch erschienen, welches nur einigermaßen einer ernsten Betrachtung würdig gewesen wäre. Es verging zwar fast kein Jahr, welches nicht einen oder mehrere neue Leitfäden der Anatomie für Künstler brachte, — aber da die Verfasser derselben weder die nötigen Kenntnisse noch die Gabe der Darstellung besaßen, umfaßt diese Litteratur nur Erzeugnisse der allerdürftigsten Art.[1]) Harleß' plastische Anatomie, die so reich an wertvollen Details, durchaus originell in der Anlage und speziell für Künstler berechnet ist, hat sich leider in den Kreisen, für die sie bestimmt war, nie recht einbürgern können. Ohne tüchtige Vorbildung ist ein nutzbringendes Studium dieses Werkes nicht denkbar. Die eigenartige, prägnante, oft zu gedrängte und deshalb unklare Darstellungsweise Harleß' erschwert dem Leser das Verständnis und macht das Studium des Buches für die große Mehrheit derer, für die es geschrieben wurde, zu einer harten Arbeit von recht zweifelhaftem Erfolg. Wir können es nur bedauern, daß man

1) Zu unserer Überraschung kam uns jüngst ein solches Machwerk schlechtester Sorte in zweiter Auflage in die Hände. Es ist dies der bei Bielefeld in Karlsruhe verlegte „Leitfaden für den Unterricht in der Anatomie und Proportionslehre des menschlichen Körpers" von A. Vischer, Hofmaler und Professor am Großh. Polytechnikum in Karlsruhe. Wir hatten schon einmal Gelegenheit, uns über den Wert dieses „Werkes", sowohl was den äußerst mangelhaften Text, als auch was die Tafeln betrifft, die man sämtlich für Karikaturen zu halten versucht ist, auszusprechen. Die zweite Auflage ist ein unveränderter Abdruck der ersten – nur zwei der Tafeln, diejenigen nämlich, bei welchen die stümperhafte Ausführung am alleraugenfälligsten war, sind durch neue, nicht viel besser gelungene ersetzt worden. Wir halten es für unsere Pflicht, neuerdings mit allem Ernst und Nachdruck vor diesem Leitfaden zu warnen, umsomehr, als es die Verlagshandlung für gut befunden hat, die zweite Auflage mit einer Reihe von Empfehlungen auszustatten, deren Zustandekommen uns geradezu rätselhaft erscheint. Muß man nicht glauben, daß Männer wie Fr. v. Vischer, A. v. Werner, C. Leins, Emil Lange u. A. Opfer einer Mystifikation geworden sind, wenn man liest, daß sie mit ihrem Namen für den Wert und die Brauchbarkeit dieses Buches einstehen?

sich, als sich die Notwendigkeit einer neuen Auflage herausstellte, mit der Veranstaltung einer durch wenige Zusätze vermehrten neuen „Ausgabe“ begnügte, statt eine gründliche Umarbeitung des Werkes, namentlich in Bezug auf die Form durchzuführen. Der neue Herausgeber hätte diese Aufgabe bei dem gegebenen Inhalte gewiß in glänzender Weise lösen können, und das Buch wäre dadurch lebensfähiger geworden. Nun wird es wohl wieder einiger Jahrzehnte bedürfen, bis sich Gelegenheit zu der erwähnten eingreifenden Umgestaltung findet. Unter solchen Umständen wird es niemanden Wunder nehmen, wenn das Bedürfnis nach einem in faßlicher Darstellung geschriebenen, mit klaren Abbildungen ausgestatteten Lehrbuch der Anatomie für Künstler nach wie vor besteht.

Diesem Bedürfnisse sucht Frorieps „Anatomie für Künstler“ abzuhelfen. Das Werk unterscheidet sich in vorteilhaftester Weise von allen litterarischen Produktionen ähnlicher Art, die seit Harleß auf dem Büchermarkte auftauchten. Der Verfasser sagt am Schlusse seiner allgemeinen Einleitung über Zweck und Gebrauch seines Buches: „Dasselbe macht den Versuch, den Künstler in die wissenschaftliche Betrachtungsweise des menschlichen Körpers einzuführen, ohne ihm ein eingehendes Studium der Anatomie zuzumuten“.

In den Worten „wissenschaftliche Betrachtungsweise des menschlichen Körpers“ liegt der Kernpunkt und das Wesen aller Anatomiestudien für den Künstler. Es kann nicht oft genug betont werden, daß aus der Einprägung von Namen der einzelnen Knochen, Bänder und Muskeln, aus dem gedankenlosen Memoriren von Einteilungen und Aufzählungen, von Muskelansätzen u. dgl. dem Künstler und Kunstschüler nichts mehr als eine zwecklose Belastung seines Gedächtnisses resultirt. Zur Förderung dieser in ihren Zielen ganz verkehrten Aufgabe dienen wesentlich jene anatomischen „Taschenbüchlein“ und „Wegweiser“, deren höchst primitiver Text durch inkorrekte Abbildungen ergänzt wird. Die Anatomie für den Künstler darf nicht rein descriptiver Art sein, sie muß auf physiologischer Basis mit hauptsächlicher Berücksichtigung der mechanischen Verhältnisse Bau und Leben des menschlichen Körpers entwickeln. Was der Künstler aus dem Studium dieser Hilfswissenschaft für seinen Beruf gewinnen soll, das ist nicht Sache des Gedächtnisses, nicht eine Summe trockener Daten, — das ist vielmehr die aus dem Verständnis der Einrichtung des menschlichen Organismus resultirende Fähigkeit, sich auf Grund der erlernten Methode jederzeit über Bau und Gliederung des Körpers, Bedeutung und Funktion aller seiner Teile leicht zu orientiren. Deshalb fassen wir auch den Unterricht aus der Anatomie, wie er an Kunstschulen betrieben werden soll, nicht als eine rein beschreibende Disciplin auf — der anatomische Unterricht muß zur Erziehung im naturwissenschaftlichen Betrachten und Denken werden.

Der Hauptanteil bei der Lösung dieser Aufgabe bleibt natürlich dem persönlichen Verkehr des Lehrers mit seinen Schülern in den Vorträgen, bei den Demonstrationen, Präparir- und Zeichenübungen vorbehalten. Was wir von einem Lehr- oder Handbuch der Anatomie für Künstler zur Förderung des Zweckes verlangen können, ist, daß die für den Künstler wichtigen anatomischen Thatsachen in verständlicher Darstellung, doch auf streng wissenschaftlicher Basis methodisch erörtert werden. Frorieps Anatomie für Künstler entspricht, was den wissenschaftlichen Standpunkt betrifft, vollkommen unseren Anforderungen. Ob sich das Werk als Lehrbuch bewähren wird, scheint uns sehr fraglich. Der Verfasser ist bei der Disposition des Stoffes so vorgegangen, daß er die einzelnen Körperabschnitte topographisch bespricht — es folgt also bei jedem Gliede nach der Schilderung der demselben zu Grunde liegenden Teile des Skelettes das Notwendigste über die Gelenke und Muskeln, endlich die Erläuterung der Oberfläche nebst einer Auswahl der für den Künstler wichtigen Betrachtungen über Form und Bewegung. Diese topographische Anordnung des Stoffes bietet demjenigen, der mit den anatomischen Verhältnissen schon einigermaßen vertraut ist, eine gewisse Übersichtlichkeit und Bequemlichkeit im Nachschlagen. Es ist aber unleugbar, daß für den Anfänger durch diese Art der Behandlung das Studium des Gegenstandes erschwert wird. Der Schüler muß die anatomischen Thatsachen zuerst in descriptiver Schilderung (erst das ganze Skelett, dann die Gelenke und Bandapparate, endlich die Muskeln in ihrem Zusammenhange) vorgeführt bekommen, erst dann kann eine topographische Beschreibung für ihn verständlich und nutz-

dringend werden. Deshalb empfiehlt sich das Werk nicht als Lehrbuch an Kunstschulen. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß jene, welche die nötigen Vorkenntnisse besitzen, darin nicht wertvolle Aufschlüsse und mannigfache Belehrung finden werden.

Frorieps Anatomie für Künstler ist eine durchaus ernste und reelle Arbeit, die Darstellung ist verständlich und gefällig, stellenweise leider nur zu gedrängt; die Abbildungen, von dem Maler R. Helmert nach der Natur ausgeführt, sind künstlerisch gelungen, klar und einfach, anatomisch bis auf kleine Mängel fast durchaus korrekt.

Der erste Abschnitt, eine sachliche Einleitung, enthält die allgemeinen zum Verständnis des Gegenstandes unerläßlichen Angaben über Bau und Eigenschaften der Knochen, Gliederung des Skelettes und Mechanik der Gelenke, ferner eine allgemeine anatomisch-physiologische Betrachtung der Muskeln und das Wichtigste über den Bau der Haut nebst Bemerkungen über das Studium der Körperoberfläche. Die folgenden Abschnitte behandeln entsprechend der Gliederung des Körpers in der erwähnten topographischen Anordnung die Anatomie des Kopfes, des Halses, des Rumpfes, der oberen und unteren Gliedmaßen. Von speziell für den Künstler berechneten Kapiteln wollen wir aus dem Abschnitte über den Kopf diejenigen über Gesichtszüge und Schädelform und über die Wachstumsveränderungen der Kopfform hervorheben. Der Abschnitt „Rumpf" bespricht nebst den anatomischen Thatsachen die aufrechte Körperhaltung, die Verschiedenheiten derselben bei einzelnen Individuen und Volksstämmen und giebt die Definitionen der typischen, strammen und schlaffen Körperhaltung. In diesem Abschnitte scheint uns die Verständlichkeit der Darstellung durch das Bestreben des Verfassers, in gedrängter Kürze möglichst viel zu geben, sichtlich beeinträchtigt worden zu sein. Bei den Extremitäten wird mit wenigen Worten der verschiedenen Formen der Hand und der unregelmäßigen Formen des Fußskelettes gedacht. Physiologische Erläuterungen über Stehen und Gehen und die verschiedenen Arten der Vorwärtsbewegung beschließen den anatomischen Teil des Werkes. Daß sich dem Leser hie und da das Verlangen einstellt, einzelne nur flüchtig berührte Punkte eingehender behandelt zu sehen, ist bei der im Ganzen gedrängten Fassung des Inhaltes unvermeidlich.

Von den anatomischen Tafeln sind der Darstellung des Kopfes und Halses neun, dem Rumpfe sechs und den Gliedmaßen fünfzehn gewidmet. Die Ausführung der Muskelfiguren in Doppeldruck macht dieselben besonders deutlich und übersichtlich.

Der letzte Abschnitt behandelt die Proportionslehre. Derselbe enthält als Einleitung einige kurze historische Notizen über die Aufstellung von Proportionstabellen. Verf. giebt dann die Größenverhältnisse des Neugeborenen, des 2jährigen, 5½jähr., 10jähr. und 14jähr. Knaben, des 14jähr. Mädchens, und des erwachsenen Mannes und Weibes. Die Figuren auf den zugehörigen Tafeln (durchwegs En-face-Projektionen) sind mit Ausnahme des Neugeborenen[1]) in $^1/_{10}$ der natürlichen Größe entworfen. Die Teilung ist so vorgenommen, daß die Körperlänge in Centimetern den Maßstab giebt, also die Zahl der Teilstriche nach der Körperlänge variirt, die Maßeinheit aber in allen Fällen immer denselben absoluten Wert behält. Durch die Wahl dieses Teilungsmodus scheinen die vom Verfasser entworfenen Proportionstabellen an praktischer Verwendbarkeit zu gewinnen, indem es leicht ist, in jedem einzelnen Falle die Werte der wirklichen Maße in den Figuren direkt nachzumessen. Es darf aber nicht vergessen werden, daß für uns die Kenntnis der relativen Maße einen größeren Wert als die der absoluten besitzt, und deshalb hätten wir auch hier die Wahl eines auf Ermittelung der relativen Werte basirten anderen Maßschemas, beispielsweise des allgemein üblichen, welches als Einheit ein Tausendstel der Totalhöhe des Körpers annimmt, empfohlen.

Nebst den Zahlenwerten für die einzelnen Körperteile, welche den Tafeln als Erläuterung gegenübergestellt sind, bespricht der Verf. noch als „wichtige Maße für die Darstellung der menschlichen Gestalt" die Kopflänge im Verhältnis zur ganzen Körperlänge, die Verhältnisse des Gesichtsschädels, die Schulter- und Hüftenbreite, deren Verhältnis zu einander, sowie das Verhältnis des queren Kopfdurchmessers zur Schulterbreite, Kopfumfang und Brustumfang,

[1]) $^1/_5$ der natürlichen Größe.

endlich von Längenmaßen noch die Proportionen der oberen und unteren Körperhälfte und die Verhältnisse der einzelnen Glieder der Extremitäten. Wir betrachten diese Auseinandersetzungen über relative Maße weniger als einen Versuch, den aus der Aufstellung absoluter Werte resultirenden Übelständen abzuhelfen, als vielmehr als eine Konzession für die an das Manipuliren mit sogenannten „Handwerksmaßen" gewöhnten Künstler.

Der Verf. hält sich in seinen Maßtabellen an die von Liharzik ermittelten Proportionen des menschlichen Körpers. Liharzik weicht in seiner Proportionslehre bekanntlich dadurch wesentlich von anderen Beobachtern ab, daß er der unteren Körperhälfte eine ganz ungewöhnliche Länge giebt. Froriep findet dieses Schema „zu Gunsten des von der Kunst geschaffenen Schönheitsideals" und motivirt mit Berufung auf die von Liharzik angestellten, freilich nicht ganz vorwurfsfreien Messungen an Lebenden seinen Anschluß an Liharziks System damit, daß der Künstler durch die Adoptirung dieses Schemas von der Fessel des Befundes an den gewöhnlich zur Verfügung stehenden Modellen befreit werde und sich in seinen Darstellungen der Körperbildung gewisser „gehobener" Gestalten der Antike nähern müsse. Da wir heutzutage bei Betrachtung der Proportionsverhältnisse des menschlichen Körpers nicht mehr die Aufstellung eines Kanons, einer idealen Normalgestalt, im Auge haben, auch die Auffindung eines Mittelwertes aus einer großen Reihe von Beobachtungen die Darstellung „vollkommen schöner" Gestalten nicht zu fördern imstande ist, wir vielmehr gelernt haben, aus der unendlichen Mannigfaltigkeit in der Erscheinung gewisse Typen des Körperbaues herauszufinden und in ihren charakteristischen Eigentümlichkeiten zu normiren, kann dem Vorgehen des Verf. eine gewisse Berechtigung nicht abgesprochen werden. Es muß aber ausdrücklich betont werden, daß die Gestalten Frorieps sehr bedeutend von den Mittelwerten abweichen. Wenn der Verf. daher S. 92 im Allgemeinen sagt: „im Jünglingsalter bereits stellt sich das bleibende Verhältnis so, daß die Unterlänge die Oberlänge um 10—13 cm übertrifft" oder wenn der Coëfficient zu Gunsten des Unterkörpers, wie sich aus Frorieps Tabellen berechnen läßt, vom 11. Lebensjahr bis zur Zeit des vollendeten Wachstums mit 1.16 bis 1.18 angegeben wird, so muß dagegen bemerkt werden, daß dies Befunde sind, wie sie nur bei den ausgesprochensten Hochwuchstypen vorkommen.

Mit Bedauern vermissen wir in dem Abschnitte über Proportionslehre die Deduktion, welche Punkte des Knochengerüstes als Ausgangspunkte für ein Maßschema zu benützen sind und eine Anleitung für den Künstler, wie er am Modelle jene Punkte des Skelettes aufzusuchen habe. Von den zu diesem Abschnitte gehörigen Tafeln versinnlichen acht die Proportionsverhältnisse in den verschiedenen Lebensaltern, die neunte enthält ein Konstruktionsschema des erwachsenen männlichen Körpers (mit einigen Modifikationen nach Liharzik).

Die Ausstattung des Werkes ist eine glänzende, der Preis im Verhältnis zu derselben ein äußerst mäßiger. —h.

Die Bauten, Entwürfe und Skizzen von Gottfried Semper, k. k. Oberbaurat. Gesammelt und herausgegeben von Manfred Semper, Architekt. Erste Lieferung. Leipzig, G. Knapp (E. Nowak). 1881. 5 Taff. nebst Prospekt und Inhaltsverzeichnis. Fol.

Der Anfang mit dem vor einigen Monaten angekündigten Sammelwerke der Baupläne und Entwürfe Gottfried Sempers wäre denn glücklich gemacht, und wir wollen wünschen, daß es dem Verleger gelingen möge, für das hochverdienstliche Unternehmen die zu seiner Vollendung erforderliche Teilnahme zu finden. Erst durch die Publikation sämtlicher Bauten des Dahingeschiedenen erhalten wir das volle Bild von der Größe des Mannes, der in der Kunstwelt gegenwärtig mehr als Bahnbrecher der modernen Ästhetik und Begründer der vergleichenden Kunstwissenschaft denn als Architekt gewürdigt und verehrt zu werden pflegt.

Dem Prospekt zufolge soll das in 26 Lieferungen erscheinende Werk 130 Tafeln mit illustrirtem erläuternden Text und dem Porträt Sempers als Titelblatt enthalten. Die Reihenfolge der Tafeln wird durch die Entstehungszeit der Bauten oder Entwürfe bestimmt, so daß wir nicht nur einen vollständigen, sondern zugleich einen historisch geordneten Überblick über die Thätigkeit und die Entwickelung des Meisters gewinnen. Den Anfang machen die

frühen Bauten in Dresden nebst einigen Entwürfen für Hamburg und Schwerin. Dann folgen die Projekte und Pläne aus der Zeit des Exils für Paris, London, Stoke upon Trent u. s. w., hierauf die hervorragenden Schöpfungen aus der Schweizer Epoche nebst den Entwürfen für Rio de Janeiro und München. Endlich die großartige Thätigkeit in Wien, das zweite Dresdener Theater und eine Anzahl von kunstgewerblichen und sonstigen kleineren Entwürfen aus verschiedenen Zeiten. Schon aus diesen kurzen örtlichen Angaben wird ersichtlich, wie weit der große „Wanderer" seine architektonischen Samenkörner ausgestreut, daß er im ganzen Umkreise des modernen Europa seine künstlerische Ernte gehalten hat.

Die erste Lieferung ist offenbar mit der Absicht zusammengestellt, auf den fünf ihr zugeteilten Tafeln möglichst viel Mannigfaltiges aus verschiedenen Lebensabschnitten Sempers darzubieten. Sie würde dieses Ziel noch vollkommener erreicht haben, wenn statt des Entwurfes zu einer Synagoge für Paris die Synagoge in Dresden Aufnahme gefunden hätte. Außer jenem Projekt enthält die Lieferung den Leichenwagen des Herzogs von Wellington, den Grundriß der eidgenössischen Sternwarte in Zürich und (als Doppelblatt) den Gesamtgrundriß des im Verein mit Hasenauer ausgearbeiteten Entwurfes für den Ausbau der Wiener Burg mit den Hofmuseen. Der 1851 in Paris entstandene Entwurf für die Synagoge, deren Seitenansicht gegeben wird, bekundet in seinem etwas kühlen Romanismus die Einwirkungen der Gärtnerschen Schule. In der Erfindung und Vortragsweise des Entwurfes für den Bestattungswagen des Herzogs von Wellington (1852) ist Perciers Einfluß unverkennbar; es ist ein von reicher Phantasie und edlem klassischen Geist erfülltes Werk, hoch erhaben über den rohen, äußerlichen Pomp, den unsere meisten derartigen Produkte neuesten Datums zur Schau tragen. Das meiste Interesse unter den Tafeln der ersten Lieferung wird jedoch der große Plan der Wiener Hofburg mit den Museen erregen, welcher uns dieses moderne Trajansforum in seiner ersten, vor etwa zwölf Jahren entstandenen Fassung vorführt. Wie den Lesern bekannt, sind die beiden Hofmuseen gegenwärtig im Äußeren vollendet. Die Ausführung weicht in manchen wesentlichen Stücken von den vorliegenden Plänen ab. So z. B. zeigen letztere an den Schmalseiten durchgängig Halbsäulenpaare, während in der Wirklichkeit sich die Mittelpartien der Schmalseiten, wie die der Langseiten, in mächtigen freistehenden Doppelsäulen vorbauen. Auch mit dem Projekt für die Kaiserburg ist inzwischen bereits eine bedeutsame Veränderung vorgegangen: das neue Burgtheater wurde nicht mit dem Volksgartenflügel der Burg in unmittelbaren Connex gebracht, sondern jenseits des Gartens gegenüber dem Rathaus an den Franzensring verlegt. Die zur Verbindung von Burg und Museen bestimmten Triumphthore auf der Ringstraße dürften wohl ebenfalls nicht in der projektirten Gestalt zur Ausführung kommen. Immer aber bleibt die Hauptform des neuen äußeren Burgplatzes mit den mächtigen segmentförmigen Abschlüssen zu beiden Seiten und der dominirenden Kuppel auf der Mitte des Festsaalbaues im Wesentlichen der Ausführung vorbehalten, und wir dürfen uns der Hoffnung hingeben, diesen großartigsten Baugedanken Sempers in allernächster Zeit unter Hasenauers Leitung der Verwirklichung entgegenreifen zu sehen.

Die technische Herstellung der Tafeln bietet auf den bisher vorliegenden Blättern wenig Erfreuliches. Befriedigend sind eigentlich nur die Grundrisse. In sehr veralteter Manier, mit stellenweise verstärkten Konturen, ist der Entwurf des Leichenwagens wiedergegeben und dadurch dem „stile empire" näher gebracht, als vom Künstler gemeint war. Der Aufriß auf Taf. 40 ist geradezu kümmerlich. Wenn sich die Verlagshandlung in dieser Hinsicht die neuen Pariser und Wiener Publikationen zu Mustern wählen würde, könnte dies dem so sehr wünschenswerten Erfolge des Werkes gewiß nur förderlich sein. C. v. Lützow.

Charles Ravaisson-Mollien, Les Manuscripts de Léonard de Vinci: Le Manuscrit A de la Bibliothèque de l'Institut, publié en fac-simile (procédé Arosa) avec transcription littérale, traduction française, préface et table méthodique. Paris, A. Quantin 1881. Fol.

Die vorliegende Publikation von 63 Blatt Lionardischer Autographen ist die Frucht einer langwierigen Arbeit, deren Erscheinen vor mehreren Jahren als seit längerer Zeit in Vor-

bereitung angekündigt wurde. Die äußere Ausstattung ist durchaus eine des kostspieligen Unternehmens würdige. Sämtliche Textblätter des Originalmanuskriptes sind in treuen Photographien dem Bande einverleibt. Dieselben entsprechen der Größe der Originale, auch der Ton des Papieres ist vortrefflich nachgeahmt und nur insofern kann man dieselben als den Originalen nicht völlig gleichkommend bezeichnen, als in der Reproduktion die Strichführung der Feder viel von ihrer Präzision verloren hat. Indes nur sehr wenige werden das Buch dazu in die Hand nehmen, um Leseübungen mit Lionardischer Schrift zu machen. Worauf es bei einer derartigen Publikation ankommt, das ist doch wohl in erster Linie die Entzifferung und lesbare Wiedergabe der Autographen Lionardo's, welche bekanntlich den Stempel einer Geheimschrift tragen. Der Künstler suchte angeblich so seine eigentlichen Gedanken vor Entstellungen zu schützen. Das ist die traditionelle Ansicht, und dieser tritt auch Hr. Ravaisson bei. Ohne diese interessante Frage hier diskutiren zu wollen, möchte ich nur bemerken, daß der Schlüssel der sogenannten Geheimschrift jedenfalls nicht schwer zu finden ist. Gegen einen Spiegel gehalten, verliert die von rechts nach links laufende Originalschrift den fremdartigen, man darf wohl sagen orientalischen Typus, und es kommt dann nur darauf an, die eigentümlichen Buchstabenformen in ihrem überdies scharf ausgeprägten Charakter zu entziffern. Die Pariser Handschrift A ist in dieser Beziehung ein wahres Muster von Klarheit und Deutlichkeit.

Das erste Kapitel des publizirten Handschriftenbandes handelt von der Zubereitung der Holztafel, um darauf zu malen. Lionardo beginnt folgendermaßen: „ilegnio (für: il legno) sara darcipresso (für: da cipresso) o pero ossorbo (für: o sorbo) o noce", was wörtlich zu übersetzen ist: „Das Holz sei — oder nehme man — von der Cypresse oder vom Birnbaum oder von der Eberesche oder vom Nußbaum". Statt dessen liest Hr. Ravaisson: „ilegnio sara darcipresso opero allor [?] bo [alloro?] onoce" und übersetzt diesen Widersinn: „Le bois sera de cyprès, ou bien de [laurier]? ou de noyer". Also mitten in einer Aufzählung von Bäumen soll „pero" nicht mehr seinen hier selbstverständlichen Sinn „Birnbaum" haben, sondern Hr. Ravaisson nimmt das Wort als Adverb = „vielmehr", um — man begreift wahrlich nicht wozu — übersetzen zu können: „Cypresse oder vielmehr Lorbeerbaum". Von Tafeln aus Lorbeerholz für Gemälde hat wohl bisher noch niemand gehört, und Hr. Ravaisson scheint auch mit den eingeklammerten Fragezeichen einzugestehen, daß er seiner Sache hier nicht recht sicher sei. Seine Lesung „allorbo" ist völlig sinnlos. Lionardo muß sich also nach Hrn. Ravaissons Konjektur wohl verschrieben haben, und so substituirt er dafür „alloro". Ich denke indes, jeder, der den photographirten Text vergleicht, wird mir beistimmen, daß hier gar nichts derart geschrieben steht, sondern vielmehr klar und verständlich: „ossorbo". Weder kann man das deutliche erste „o" mit einem „a" verwechseln, noch sind die beiden langen „ss" irgendwie verschieden von den unmittelbar vorangehenden in dem Wort „cipresso". Ein so schlimmer Anfang erschüttert natürlich das Vertrauen auf die Treue der Wiedergabe des Originaltextes in der Fortsetzung. Die ersten sieben Zeilen enthalten nicht weniger als fünf derartige Textentstellungen, darunter vier sinnstörende. Doch möge der Hinweis auf das eine Beispiel aus der Masse genügen, und ich verzichte gern darauf, die Fälle hervorzuheben, wo falsche Lesung auf Mißverständnisse von geradezu komischer Wirkung geführt hat.

Dieser bedauerlichen Thatsache gegenüber kann man nur den Wunsch aussprechen, der französische Gelehrte möge in den folgenden Bänden, wenn er nicht imstande sein sollte, genauer zu lesen, doch keineswegs davon abstehen, die Photographien der Originaltexte seinen Lesarten gegenüberzustellen, um so Kontrolle und Korrektur den Besitzern des Werkes möglich zu erhalten.

Das vorliegende Manuskript A im Institut de France ist seit einigen Jahrzehnten leider nur noch ein Fragment. In Hrn. Ravaissons Einleitung (S. 16) wird bemerkt, daß 51 Blätter, also fast die Hälfte, jetzt fehlen, doch fällt kein Wort darüber, wo dieser Teil des Manuskriptes jetzt sich befinde. Derselbe ist uns unversehrt erhalten und gehört, wie ich mir vorbehalte nachzuweisen, zu den für die Kunstgeschichte wichtigsten Autographen Lionardo's, während in dem ersten von Hrn. Ravaisson publizirten Teil nur etwa ein Sechstel des Textes auf Fragen der Kunst sich bezieht und weitaus das Meiste mathematische Themen behandelt.

In der Einleitung spricht der Herausgeber in weitläufigen Auseinandersetzungen die



Forderung aus, es müsse erst die von ihm projektirte vollständige Ausgabe aller Manuskripte Lionardo's vorliegen, ehe man darüber Rechenschaft sich geben könne, was eigentlich Lionardo über diese oder jene Fragen der Naturwissenschaften oder Künste gedacht und geschrieben habe. Der Gedanke scheint mir einerseits praktisch kaum durchführbar, anderseits ist damit dem Charakter der Originalhandschriften, sowie sie auf uns gekommen sind, nicht Rechnung getragen. Letzteren Punkt betreffend finde ich die von Govi im „Saggio“ (S. 6) ausgesprochene Überzeugung ausschließlich berechtigt: „Es ist ein Ding der Unmöglichkeit — heißt es dort —, ja es wäre gefährlich, einen Teil der Noten Lionardo's zu publiziren, ohne dabei das Übrige im Auge zu haben, weil in keinem seiner Hefte ein Stoff ausschließlich behandelt ist“. Jeder mit dem Zustande des handschriftlichen Nachlasses Vertraute wird diesen Standpunkt gewiß teilen. Mehr als die Hälfte desselben besteht in losen Blättern, die planlos durcheinandergeworfen vorliegen. Nicht viel besser steht es mit der stofflichen Ordnung der gehefteten Manuskripte. Von den ungefähr 800 Blättern, welche sich auf die zwölf Handschriftenbände im Institut de France verteilen — davon 600 im Duodezformat — läuft in nicht mehr als etwa 10 Fällen der auf Kunst oder Mathematisches bezügliche Text von einem Blatt auf ein folgendes über, und wo dies ausnahmsweise der Fall ist, wird es ausdrücklich am Rande vermerkt. Zum Beispiel auf Seite x „gehört zu Seite y“ und umgekehrt. „Cette remarque a de l'importance“, sagt Hr. Ravaisson in einer Selbstanzeige seiner Publikation, „parce qui'l avait semblé jusqu'à présent qu'au lieu de publier page à page des Manuscrits, qui de prime abord paraissent manquer de suite, il serait préférable de chercher à enclasser au préalable les matières multiples“. Im Gegenteil, möchte ich sagen, diese wenigen Ausnahmen bestätigen nur die Regel, daß die einzelnen Blätter desselben Heftes sachlich nicht zusammengehören. Ja, Lionardo sagt das selbst in einer der Handschriften in England, welcher er die Überschrift giebt: „Eine ungeordnete Sammlung, welche von vielen Gegenständen handelt, hier niedergeschrieben in der Absicht, sie später nach dem Stoff ordnen zu können“. Da nun das Letztere Lionardo da Vinci selbst nicht gethan hat, so scheint mir doch auf der Hand zu liegen, daß diejenigen, welche seine Handschriften herausgeben, nicht nur ein Recht, sondern auch die Pflicht haben, in den Wirrwarr Ordnung zu bringen. Aber — wirft hier Hr. Ravaisson ein — ehe das geschehen darf, müssen erst alle Handschriften publizirt vorliegen. Mit dem Band A des Instituts ist nach dieser Seite ein Anfang gemacht, aber damit ist kaum der vierzigste Teil des Totalbestandes von Originalhandschriften veröffentlicht. Ein Exemplar der Werke Lionardo's würde, beiläufig bemerkt, demnach auf mehr als 4000 Franken zu stehen kommen. Und wer bürgt uns dafür, daß die verschiedenen außerfranzösischen Besitzer von Autographen Hrn. Ravaisson autorisiren werden, ihre Schätze photographisch zu divulgiren? Was aber die Hauptsache ist: warum sollen wir nicht das stofflich Zusammengehörige, z. B. die Kunstschriften, nach den Originalen zusammenordnen und publiziren dürfen, ebenso gut, vielleicht noch besser als nach den, wer weiß für wann, uns in Aussicht gestellten Photographien? Ich glaube nicht, daß Hr. Ravaisson den Beifall der Einsichtsvollen finden werde, wenn er uns die Berechtigung einer solchen Arbeit so entschieden bestreitet und ihr nur eine provisorische Bedeutung zugestehen will. Jedenfalls behält die vorliegende Publikation für so lange, als nicht alles gedruckt vorliegt, einen nur relativen Wert. Es ist das die logische Konsequenz des großartigen Projektes, alles und jedes so bunt durcheinander, wie es überliefert ist, uns bieten zu wollen.

Jean Paul Richter.

Notizen.

Hunde-Studien von Rubens. In der Sammlung des vor einigen Jahren verstorbenen Historienmalers K. Frnwirth bildeten zwei virtuos behandelte Tafeln mit verschiedenen Tierstudien seit lange den Gegenstand der Bewunderung der Wiener Kunstfreunde. Die beiden Bilder gingen aus dem Nachlasse des Besitzers in das Eigentum des Herrn H. O. Miethke über, dessen Freundlichkeit mich in den Stand setzt, das eine derselben in einer mit bewährter

Meisterschaft ausgeführten Radirung Prof. W. Ungers den Lesern vorführen zu können. Beide sind 56 × 36 Centim. groß und auf hell grundirter Holzfläche mit einer großen Anzahl von Tieren und einzelnen Teilen von solchen, besonders Köpfen, angefüllt. Die Art des Vortrags mit ungemein leichter, geistvoller Pinselführung, der lichte Grund, die wenigen sicher und unvermittelt nebeneinander gesetzten Töne (Braun in verschiedenen Abstufungen, Rot, Weiß, Schwarz u. a.), die Kraft der Formengebung und die Größe der Auffassung, die sich selbst in den kleinen Dimensionen offenbart: Alles dieses läßt keinen Zweifel daran aufkommen, daß kein Geringerer als Rubens der Urheber beider Tafeln ist. Namentlich an dessen Skizze der „Schweinsjagd in waldiger Gegend", welche bekanntlich aus dem Besitz des österreichischen Kaiserhauses im vorigen Jahrhundert nach Dresden (Galerie-Katalog, Ausg. v. 1880, Nr. 916) gekommen ist, werden sich die Kenner bei der Betrachtung dieser Tierstudien erinnert fühlen. Die eine derselben führt uns zahlreiche Affen, Katzen und Esel vor; die andere, in der vorliegenden Radirung mitgeteilte, zeigt verschiedene Hunderassen. Es dürfte die Leser interessiren, über letztere das Urteil eines bewährten Tierphysiologen zu hören. Mein sehr verehrter Freund Dr. Martin Wilckens, Prof. an der Hochschule für Bodenkultur in Wien, schreibt mir: „Die Skizze enthält zwei Hundeformen, beziehungsweise Rassen in verschiedener Stellung und Größe. Die großen, kurzhaarigen und hochbeinigen Hunde sind Hirschhunde, wie sie noch heute in England zu Hirschjagden benutzt werden. Die kleinen, langhaarigen und kurzbeinigen Hunde sind Wachtelhunde, die in den von Rubens gezeichneten Formen wohl nur als Stubenhunde gelten können, die in größeren Formen aber zur Jagd auf Hühner und Wassergeflügel dienen. Der ganz im Vordergrund in halber Figur, neben dem aufspringenden Wachtelhunde sitzende Hund scheint mir ein langhaariger Jagdhund, sogen. Setter zu sein, doch tritt die Form nicht deutlich genug hervor. Die Formen der beiden genannten Rassen aber sind charakteristisch aufgefaßt und zeugen in den verschiedenen Lagen und Stellungen von meisterhafter Naturbeobachtung. Offenbar liegen hier Skizzen vor für landschaftliche oder historische Gemälde — nicht aber für Jagdbilder, da kein einziger Hund sich in Jagdstellung befindet. Der rechts im Vordergrunde liegende aufgebrochene Frischling steht wohl in keiner Beziehung zu den Hunden." — Es wäre verlockend, zu erforschen, für welche größeren Gemälde der Meister diese Studien etwa gemacht oder verwendet hat. Ich muß mich hier darauf beschränken, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde in weiteren Kreisen auf die kostbaren Tafeln hinzulenken, welchen unter den Werken ihrer Art auch wegen der tadellosen Erhaltung, in der sie auf uns gekommen sind, ein Ehrenplatz gebührt. C. v. Lützow.

* Der Wassergeist, Aquarell von Hans Schwaiger. Durch das von Woernle trefflich radirte Blatt nach Hans Schwaiger machen wir die Leser mit einem begabten jungen österreichischen Künstler bekannt, welcher namentlich durch seine geistvollen Kompositionen zu Chaucers Canterbury-tales und einen Cyklus von Blättern zu der Sage vom „Rattenfänger von Hameln" die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich gelenkt hat. Schwaiger ist 1854 zu Neuhaus in Böhmen geboren und ein Zögling der Wiener Akademie, an welcher er nach Absolvirung der allgemeinen Malerschule kurze Zeit unter Prof. Trenkwalds spezieller Leitung arbeitete. Scharfe Beobachtung, strenge Zeichnung und vornehmlich ein ungemein feiner Sinn für die malerische Behandlung des Aquarells charakterisiren Schwaigers Darstellungsweise. Seine geistige Sphäre wird durch die oben genannten Werke und durch das vorliegende Blatt hinreichend gekennzeichnet: es ist das Märchenhafte, Phantastische, mit einem Anflug von burleskem Humor, der den Künstler bisweilen bis an die Grenze der Karikatur führt. Gewisse Richtungen der modernen englischen Malerei und Illustrationskunst haben offenbar auf Schwaiger Einfluß genommen. Das wunderliche Gespenst des Wassergeistes, den die über den Hügel heraufkommenden Kinder angstvoll betrachten, bezeugt dies von Neuem. Der volle Reiz der Darstellungen des Künstlers offenbart sich übrigens, wie gesagt, erst in der virtuosen Behandlung des Aquarells; auch unser Blatt erzielte namentlich durch die stimmungsvolle Farbe bei seiner in Miethke's Kunstsalon erfolgten Ausstellung einen außerordentlichen Erfolg. Es ist gegenwärtig Eigentum des Herrn Architekten K. Kaiser in Wien.



DER WASSERGEIST.

Die neu gefundene Kopie der Parthenos.

Mit Illustrationen.



Fig. 1. Seitenansicht d. . neu gefundenen Statuette.

In unserer Studentenzeit, vor fünfundzwanzig, dreißig Jahren, hatten wir unsere liebe Not, wenn es sich im Kolleg oder Seminar darum handelte, von dem berühmten Hauptwerke des größten Bildners der Hellenen im alten Athen, der in Elfenbein und Gold ausgeführten Kolossalstatue der Parthenos des Phidias, uns eine greifbare Vorstellung zu bilden. Von dem hohen Ideal des Antlitzes der jungfräulichen Göttin mit der „reinen Stirn, der lang und fein gebildeten Nase, dem etwas strengen Zug des Mundes und der Wangen, dem starken und fast eckig geformten Kinn, den nicht weit geöffneten und mehr nach unten gerichteten Augen, dem kunstlos längs der Stirn zurückgestrichenen und in den Nacken herabwallenden Haar", kurz von allen den Zügen der Pallas Athena, in welchen „die frühere Schroffheit zur Großheit umgebildet erscheint", konnten wir nach diesen plastisch klaren, angesichts der Albanischen Büste der Glyptothek niedergeschriebenen Worten Otfried Müllers wohl schon einen bestimmten und im wesentlichen richtigen Begriff gewinnen. Der nähern Vergegenwärtigung der Gestalt ihrer Tracht und ihrer Attribute kam die gelehrte Auslegung der litterarischen Zeugnisse des Altertums zu Hilfe, wie sie von Brunn in der Künstlergeschichte und von Overbeck in der Geschichte der griechischen Plastik sinnreich und methodisch geübt wurde. Aber bei all dieser Divination und Interpretation blieb nicht nur im einzelnen manches Unaufgeklärte zurück, sondern es mangelte auch die feste Grundlage für das Ganze der Erscheinung, so lange kein Denkmal vorlag, welches mit

den Beschreibungen der Alten, in erster Linie mit der des Pausanias, in den hauptsächlichen Punkten übereinstimmte.

Durch die von Charles Lenormant 1859 in Athen aufgefundene Marmorstatuette, welche kurz darauf sein Sohn François zuerst publizirte und welche seitdem durch Gipsabgüsse und Abbildungen allgemein bekannt geworden ist (s. unten Fig. 3), wurde diese Lücke vorläufig ausgefüllt, und seit jener Zeit sind aus Reliefs, Münzen und statuarischen Werken so viele neue Behelfe zur geistigen Rekonstruktion des zu Grunde gegangenen Originals ans Licht getreten, daß bereits Michaelis in seiner grundlegenden Monographie über den Parthenon (1871) und vollends Overbeck in der kürzlich erschienenen dritten Auflage seiner Geschichte der Plastik eine Gesamtschilderung der Kolossalstatue des Phidias entwerfen konnten, welche nur noch in wenigen Details Unsicherheiten oder Lücken zeigte.

Trotzdem haben wir alle Ursache, den kurz vor Beginn dieses Jahres in der Hauptstadt Griechenlands gemachten Fund, welcher durch das vielbesprochene Telegramm des Bürgermeisters von Athen der Welt verkündigt wurde, mit lebhafter Freude zu begrüßen. Es konnte sich dabei — woran der Kundige keinen Augenblick zweifelte — nicht um das „Meisterwerk des Phidias" selbst, wie der elektrische Lapidarstil sich ausdrückte, sondern selbstverständlich nur um eine Nachbildung handeln. Aber diese Nachbildung hat fast die dreifache Höhe der Lenormantschen Statuette, nämlich ungefähr 1 Meter gegen 34 Centim. (die Basis mitgerechnet); sie ist kein bloß roh angelegter Abbozzo, wie jene, sondern ein in pentelischem Marmor sorgfältig, wenn auch nicht in allen Teilen gleichmäßig, ausgeführtes Werk, dessen glänzend polirte Oberfläche hier und da noch Spuren von Vergoldung erkennen läßt: sie gewährt uns endlich, schon ihrer feinern Detaillirung wegen, aber auch in gegenständlicher Hinsicht manche neuen und ganz bestimmten Aufklärungen über Einzelheiten des Originals, welche bis dahin strittig geblieben waren. Kurz, wir sind durch die neue, aus spätgriechischer Zeit stammende Kopie dem Urbilde der Parthenos im Geiste wieder um einen Schritt näher gerückt.

Es ist von Interesse, den Stand der Forschung unmittelbar vor dem neuen Funde sich zu vergegenwärtigen. Overbeck schrieb damals, in der vorhin citirten dritten Auflage seines Werkes, S. 253, über das Bildwerk des Phidias Folgendes: „Die Göttin stand, mit dem rechten Fuß auftretend, den linken leicht zurückgestellt, ruhig aufrecht, bekleidet mit einem einfachen, lang bis auf die Füße herabwallenden, aus Gold getriebenen Chiton ohne Obergewand, die Brust von der Ägis umhüllt, auf der das elfenbeinerne Medusenhaupt angebracht war. Der goldene, enganliegende, attische Helm, der ihr Haupt bedeckte, war in der Mitte mit einer rund ausgearbeiteten Sphinx, dem Sinnbilde unerforschlicher Götterweisheit, zu beiden Seiten mit Greifen in hohem Relief, den Sinnbildern göttlicher Wachsamkeit und Vorsehung, geschmückt. Der Schild war zur linken Seite der Göttin auf die Basis gestellt, und auf seinem Rande ruhte, ihn fassend, die linke Hand, welche zugleich die leicht an die Schulter gelehnte Lanze hielt, während sich unter dem Schilde, halb geborgen und mit staunenswertem Takt gerade so angeordnet, die heilige Erichthoniosschlange emporbäumte, auch diese, wie die Sphinx auf dem Helme Gegenstand kennerischer Bewunderung."

Wie man aus der Vergleichung dieser Worte mit der neu gefundenen Statuette sieht, welche wir in Fig. 1 und 2 im Profil und in schräger Vorderansicht den Lesern vorführen, bietet letztere für sämtliche Punkte der Beschreibung die Belege dar, nur einen

einzigen ausgenommen, nämlich die Stellung der Lanze. Diese, im Original aus vergoldetem Bambusrohr gefertigt, wurde nach den Worten des Pausanias von der Linken gehalten, während es nach der neugefundenen wie nach der Lenormantschen Statuette (Fig. 3) sich als wahrscheinlich erweist, daß sie nur lose gegen Arm und Schulter gelehnt war. — Besonders willkommene Bestätigung bietet der neue Fund für die von den Alten beschriebene Form und Ausstattung des Helms der Göttin, welcher in dem kleinen Abbozzo nur als einfache, eng anliegende Kappe mit niedrigem Bügel erscheint. An der neu gefundenen Statuette zeigen sich alle Teile des Kopfschmucks trefflich erhalten: der niedrige Helm selbst, mit seinem über der Stirn zugespitzten, hinter den Ohren zweimal rechtwinklig gebrochenen, den Nacken schirmenden Randstreifen, den emporstehenden Backenklappen, dem hohen, lang herabwallenden Busch, endlich der Sphinx und den beiden Greifen. — Den wichtigsten Aufschluß aber, den uns das neu entdeckte Bildwerk gewährt, erblicken wir in der Statuette der Nike, welche die Göttin auf der vorgestreckten rechten Hand trägt. Overbeck sprach in der Fortsetzung der von uns mitgeteilten Stelle seiner Beschreibung mit Entschiedenheit die Ansicht aus, daß die Nike der Göttin zugewandt gewesen sei, „gleichsam wie begeistert ihr zufliegend." Andere hatten dagegen die Meinung verfochten, sie sei dem Beschauer gerade entgegengerichtet zu denken, als die siegverleihende, dem Sterblichen die Siegerbinde darbringende Göttin. Für beide Auffassungen ließen sich in Münzdarstellungen, Reliefs und schriftlichen Zeugnissen Stützpunkte nachweisen. Michaelis endlich hatte weder das eine noch das andere statuirt, sondern (Parthenon, S. 275) die von F. Petersen und Julius acceptirte Vermutung aufgestellt, die Nike habe sich vielmehr — wie dies auf einigen attischen Reliefs deutlich erkennbar ist — „in einer Mittelstellung befunden, so daß sie für den Beschauer, der vor dem großen Bilde stand, im Profil erschien." Und diese Meinung findet sich durch die neu gefundene Kopie im wesentlichen bestätigt. Wir sehen hier die von der Rechten der Göttin getragene kleine Gestalt, deren Kopf leider abgebrochen ist, nahezu im Profil nach rechtshin schweben: eine Stellung, welche für den vor dem Bilde stehenden Beschauer die Bewegung der Figur zu entschieden verständlicherem Ausdruck bringt, als es durch die Stellung en face möglich gewesen wäre. Zugleich tritt der Grundgedanke der Gestalt mit voller Prägnanz hervor: nicht die Göttin, sondern der ihr in Verehrung nahende Sterbliche, welcher des Preises würdig ist, vor allen der Sieger bei den Panathenäen, wird von der Botin der siegverleihenden Athena mit der Siegerbinde geehrt.

Noch über zwei andere, nicht unwichtige Details, deren Besprechung hier gleich anzufügen ist, belehrt uns der neue Fund. Wir sehen die beiden Arme mit Spangen geziert, welche sich nahe den Handgelenken in mehrfachen Windungen um den Unterarm herumlegen. Es ist kein Zweifel darüber zulässig, daß dieser Schmuck auch am Originale sich fand. „Die großen Elfenbeinflächen der nackten Arme konnten durch goldene Spangen nur passend belebt und gehoben werden" (Michaelis, Im neuen Reich, 1881, I, 357). Auch in technischer Hinsicht mag die Umfassung der Arme durch Metallspangen dem Bildner willkommen gewesen sein. Der zweite Punkt betrifft die Stütze der rechten Hand der Göttin durch eine auf der Ecke der Basis errichtete Säule. Daß eine solche Stütze bei dem Originalbilde des Phidias technisch unumgänglich notwendig war, hatte namentlich Bötticher mit Recht hervorgehoben und zugleich auf ein attisches Relief im Berliner Museum hingewiesen, welches ebenfalls eine Säule als Unterstützung der die Nike tragenden Rechten der Parthenos zeigt. Die neu gefundene Kopie bestätigt diese

Meinung. Wir können uns in der That kaum denken, daß der aus Holz, Elfenbein und Gold gearbeitete Unterarm der Kolossalfigur mit der etwa 6 Fuß hohen goldenen Nike ohne eine solche Stütze habe halten können. Aber auch aus künstlerischen Rücksichten mußte die Säule dem Bildner passend erscheinen. Die Anhäufung von drei Attributen (Schild, Speer und Schlange) auf der andern Seite der Figur erheischte



Fig. 2. Schräge Vorderansicht der neu gefundenen Statuette.

ein plastisches Gegengewicht; dieses wurde ihm in der Säule geboten, welche namentlich zu den senkrechten Linien des Lanzenschaftes in Parallele trat und für den Beschauer der Figur auf der linken Seite einen analogen einfachen Abschluß bildete, wie ihn die nahezu senkrechten Linien der Schildfläche auf der rechten Seite hervorbrachten. In der schrägen Vorderansicht, wie sie unsere Fig. 2 giebt, entsteht allerdings zwischen dem Unterkörper der Parthenos und der Säule ein etwas weiter Zwischenraum. Diese Ansicht, welche wir gewählt haben, um dem Leser den Anblick der Schildfläche zu ge-

währen, war aber für das im Hintergrunde der Cella postirte, rechts und links wahrscheinlich von Seitenwänden eingeschlossene Tempelbild keineswegs die gewöhnliche: in der Regel wird sich das Bild in der reinen Vorderansicht den Beschauern gezeigt haben, und für diese tritt der Gesichtspunkt einer auf Gleichgewicht der Massen und Parallelismus der Linien begründeten Symmetrie, wie er oben geltend gemacht ward, in sein volles Recht. Die einfache Strenge des alten Tempelstils waltet überhaupt noch über der ganzen Gestalt. Schon die schweren Körperformen und die gerade, feierliche Haltung, vor allem aber die großen, von ruhiger Klarheit erfüllten Züge des Antlitzes be-



Fig. 3. Die Lenormantsche Statuette.

kunden unwidersprechlich, daß wir es in der neu gefundenen Statuette mit einer nicht nur gegenständlich, sondern auch geistig getreuen Nachbildung des verlorenen Originals zu thun haben.

Nur in einem Punkte bleibt unsere Wißbegierde unbefriedigt: nämlich in Beziehung auf den reichen Reliefschmuck des Schildes, der Sandalen und der Basis, von welchem die Alten uns erzählen. In dieser Hinsicht gebührt der Lenormantschen Statuette noch immer der Vorrang: sie läßt uns wenigstens ahnen, in welcher Weise das Relief der Amazonenschlacht an der Außenseite der Schildfläche angebracht war, und ein glücklicher Fund, welchen Conze vor Jahren im British Museum machte, sowie das Bruchstück einer andern Wiederholung im Museo Chiaramonti haben in diese

Vorstellung völlige Klarheit gebracht. Die Komposition zeigt eine Menge lebendig bewegter, geschickt in der Fläche nebeneinander geordneter Gestalten, welche in freiem Rhythmus das die Mitte einnehmende altertümliche Gorgonenbild umziehen. Auf dem Bruchstück des Marmorschildes im British Museum (Fig. 4) tritt unter den Kämpfern besonders die Gestalt eines fast ganz unbekleideten weitschreitenden Mannes hervor, der mit beiden Händen einen Feldstein über dem Kopfe schwingt. Letzterer ist auf unserem Holzschnitt seitwärts noch in etwas größerem Verhältnis abgebildet. Man hält ihn für das Porträt des Phidias und will in dem neben ihm stehenden behelmten Krieger den



Fig. 4. Bruchstück eines Marmorschildes im British Museum.

Perikles erkennen. Bekanntlich wurde der Künstler wegen dieser Bildnisse von den Athenern des Frevels wider die Gottheit bezüchtigt. Von allen den hier geschilderten Figuren zeigt die neu gefundene Statuette nichts; aus der Mitte der Schildfläche blickt uns nur das starre geflügelte Bild der Gorgo entgegen. Auch die Innenfläche des Schildes ist, wie bei der Lenormantschen Statuette, glatt. Am Originale war sie mit Kampfscenen zwischen Göttern und Giganten geschmückt. Die Sandalen des Kolosses trugen Darstellungen von Kentaurenkämpfen, die Basis endlich an der Vorderseite ein Relief mit der Geburt der Pandora. Von beiden fehlt an der neuen Wiederholung jede Spur, während die Lenormantsche Statuette wenigstens den Reliefschmuck der Basis in ungefährer Andeutung uns vergegenwärtigt.

Trotz dieser Lücken, welche die größere Statuette darbietet, hat sie uns, wie gesagt,

in der Erkenntnis um einen erheblichen Schritt vorwärts gebracht. Nicht nur, was die besprochenen Einzelheiten anlangt, sondern hauptsächlich in unserer Vorstellung von dem Stile des Ganzen. Wir sehen nämlich, daß wir an die geistige Reproduktion eines jener erhabenen Tempelbildwerke der Zeit des Phidias keineswegs den Maßstab der uns geläufigern, zur vollen Schönheit und Freiheit erblühten Kunst zu legen, sondern sie uns im strengen Zusammenhange mit einer einfach großartigen Architektur, erfüllt von dem Geiste weihevoller Andacht, ernst und feierlich zu denken haben, wie die Götter des Äschylos. C. v. Lützow.

Perugino oder Raffael?

Einige Worte der Abwehr, von Ivan Lermolieff.

Mit Illustrationen.

I.

Unter den verschiedenen Familien, Arten und Abarten der Menschenkinder, die auf diesem Erdball sich herumtummeln und den struggle of life durchkämpfen, ist wohl, wenn man die Familie der Theologen und die der Politiker ausnimmt, die Spezies der Kunstkritiker die rauflustigste und bissigste. Es mag das als ein untrüglicher Beweis dafür gelten, daß Religion, Vaterlandsliebe und Kunst stärker als jede andere Geistesthätigkeit unsere Blutkörnchen in Wallung zu setzen vermögen. In der That, die Haare stehen einem zu Berge, wenn man von den grimmigen Zweikämpfen liest, die z. B. vor einem halben Jahrhundert zwei Hauptkämpen der Kunstforschung, der Hofrat Aloysius Hirt einerseits und der Baron von Rumohr anderseits, ausgefochten haben. Wird uns doch bei den Keulenschlägen, den Säbelhieben, den Dolchstichen schier zu Mute, als versetzte man uns plötzlich zurück in die Finsternis des Mittelalters, wo Gewalt und Übermut bei jedem Zwiste den Ausschlag zu geben pflegten!

Stellt man aber jenes wilde Kampfgeschrei, mit dem die eben genannten Ritter aufeinander losstürzten, der würde- und maßvollen, ja ich möchte fast sagen, väterlich wohlwollenden Sprache gegenüber, in der das Cartell abgefaßt ist, mit dem Herr Direktor Friedrich Lippmann im Jahrbuche der k. preußischen Kunstsammlungen (II, 1) mich in die Schranken fordert, so darf man wohl mit einem gewissen Stolze auf die Fortschritte in der Gesittung hinblicken, welche die europäische Kultur in den letzten fünf Decennien gemacht hat. Die Streitfrage, welche zwischen Herrn Dir. Lippmann und mir entbrannt ist, wurde durch drei unschuldige Handzeichnungen veranlaßt, von denen die eine in Berlin, die andere in der Albertina in Wien, die dritte endlich in der Sammlung Wicar zu Lille sich befindet.

In meinen kürzlich erschienenen kritischen Auslassungen über die Werke der italienischen Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin[1]) wurde nämlich,

1) Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin; ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Joh. Schwarze. Leipzig, E. A. Seemann 1880.

bei Besprechung zweier Raffaelischer Madonnenbilder (Nr. 147 und 145) der Berliner Galerie jener Handzeichnungen als solcher gedacht, welche dem jungen Raffael für diese seine Gemälde zum Vorbilde dienten. Von diesem schrieb ich die eine, nämlich das jüngst von Dir. Lippmann für die Berliner Sammlung erworbene Blatt, dem Pietro Perugino, die zweite in der Albertina dem Pinturicchio, und die dritte in Lille dem Raffael zu.

Dieser meiner Annahme widersprach nun Herr Dir. Lippmann aufs energischste, indem er mir den Vorwurf machte, den Raffael in der Berliner Handzeichnung mit dem Perugino, in jener der Albertina mit dem Pinturicchio verwechselt, und endlich drittens das Machwerk eines beliebigen spätern Kopisten der Hand des göttlichen Raffael zugemutet zu haben. Wären diese schweren Beschuldigungen von irgend einem unge-

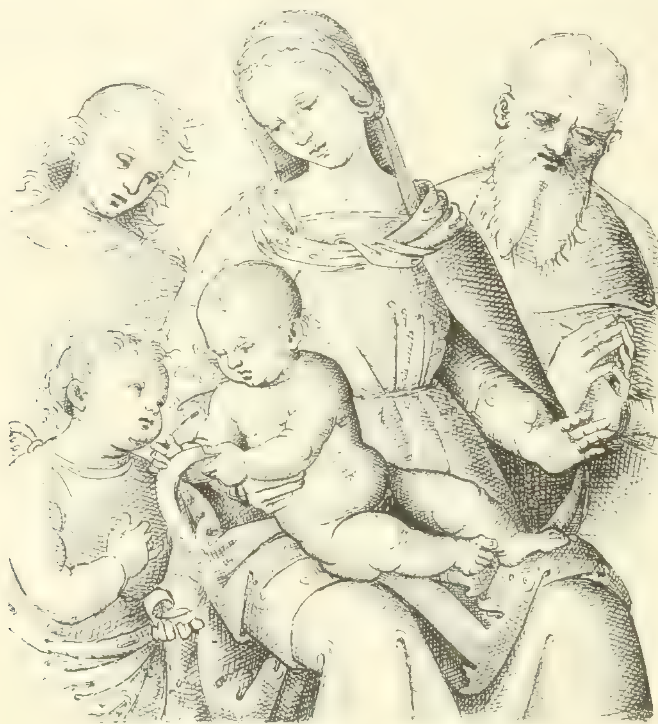


Fig. A. Berliner Kabinet. (Perugino.)

nannten oder unbekannten Liebhaber oder Kunstlitteraten ausgegangen, so würde ich stillschweigend die Achseln gezuckt haben; da jedoch die Anklagen aus dem Munde eines in Deutschland wohlbekannten und hochgeehrten Kunstkenners kommen, so werden es meine freundlichen Leser nicht nur verzeihlich, sondern wohl auch löblich finden, wenn ich dieses Mal von dem in meiner Vorrede ausgesprochenen Vorhaben, in keinerlei Polemik mich einlassen zu wollen, abstehe und zu meiner Verteidigung die Feder ergreife. Auch wäre es gewiß meinerseits geradezu eine Unschicklichkeit, die Gegenansicht eines Mannes von dem Gewichte des Herrn Direktor Lippmann unberücksichtigt zu lassen, und ihm nicht Rede und Antwort zu stehen, da es uns Beiden gewiß nicht sowohl um die Aufrechthaltung der eigenen Meinung als vielmehr um die Wahrheit zu thun ist.

Damit nun diejenigen unter den Freunden italienischer Kunst, welche an der Lösung

dieser etwas verworrenen Streitfrage ein besonderes Interesse nehmen sollten, in die Lage gesetzt werden, ein unparteiisches Urteil sich zu bilden, möge es mir gestattet sein, ihre Aufmerksamkeit und Geduld etwas länger in Anspruch zu nehmen, als es eigentlich an diesem Orte verstattet sein dürfte. Indes der Gegenstand selbst ist für jeden Kunstfreund von so hohem Interesse, daß ich vielleicht hoffen darf, trotz der unvermeidlichen Pedanterie, meine Leser nicht allzusehr zu langweilen.

Der erste von Direktor Lippmann mir gemachte Vorwurf ist also, in der jüngst in den Besitz der Berliner Sammlung gelangten Federzeichnung (Fig. A) die Hand des

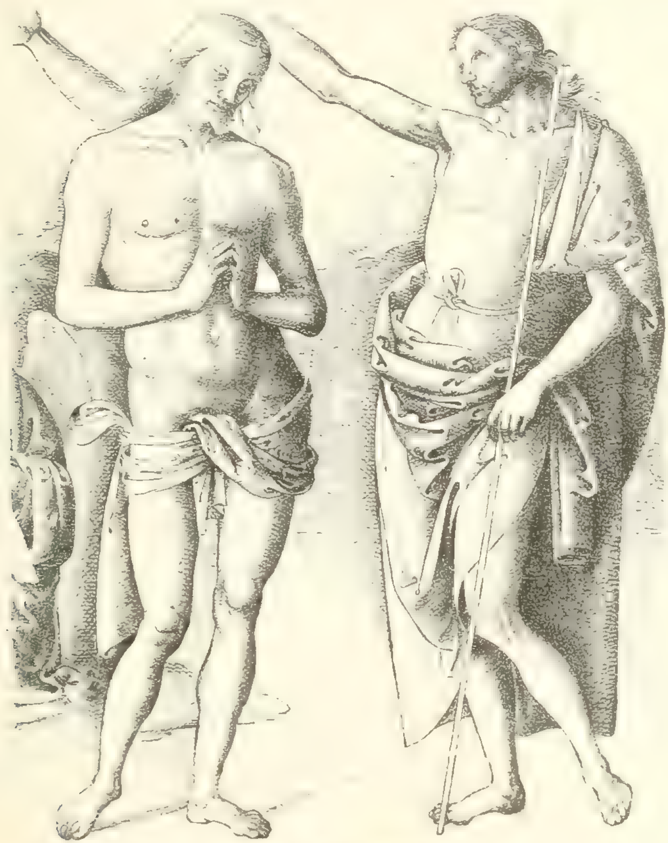


Fig. B. Louvre. (Perugino.)

Pietro Perugino erblickt zu haben, während dieselbe doch nicht nur von ihrem ehemaligen Besitzer, Don José de Madrazo in Madrid, sondern auch von dem bekannten Raffael-Biographen Passavant,[1] und neulich selbst von Herrn Professor Hermann Grimm als von der Hand Raffaels anerkannt und beschrieben worden sei.

1) Siehe dessen Raffael, französische Ausgabe, II, 525, Nr. 584: „La Vierge tient l'enfant Jesus sur ses genoux et celui-ci reçoit une banderole que lui présente le petit S. Jean. A droite S. Joseph; au-dessus de ce groupe on voit encore une tête d'ange. Ce dessin à la plume rappelle encore la manière du Pérugin. Au verso: La Vierge de la maison Staffa — Connestabile, à Perouse. C'est une première pensée pour le tableau. La Vierge est tournée vers le coté gauche, tenant l'enfant Jesus dans ses bras". — Die Mache ist sowohl auf der einen als auch auf der andern dieser zwei Zeichnungen dieselbe, und wir begreifen daher nicht, wie der sel. Passavant nicht auch bei dieser zweiten an Perugino erinnert wurde. Auch erkannte er nicht, daß die erste Zeichnung von Raffael zu seinem Bilde der sogen. Madonna del duca di Terranova benutzt wurde.

Ich begreife sehr wohl, daß es keine leichte Sache ist, selbst sehr gelehrten, einem intensiveren Studium der Peruginischen oder Raffaelischen Handzeichnungen freilich etwas fernstehenden Kunstfreunden, wie es die meisten meiner Leser sein dürften, den Unterschied klar zu machen, der in der Mache zwischen einer Federzeichnung des Perugino und einer Federzeichnung seines Schülers und Gehilfen Raffael besteht. Dergleichen Kenntnisse kann man im Grunde doch nur bei solchen Leuten von Fach erwarten, welche durch tiefgehende Studien eine intimere Vertrautheit mit der Manier dieser zwei in manchen Schulbeziehungen sich zwar sehr ähnlich sehenden, in der geistigen Begabung jedoch so weit voneinander abstehenden Meistern erlangt haben. Und ich muß selbst gestehen, die Erfahrung gemacht zu haben, daß sonst hochgebildete Leute, die freilich in der Kunstwissenschaft nur Laien waren, zwischen der ebengenannten Berliner Zeichnung des Perugino und der skizzenhaft hingeworfenen Nachbildung derselben von Raffael, beim ersten Blicke wenigstens, der erstern den Vorzug zu geben pflegten; augenscheinlich nur darum, weil eine sorgfältig ausgeführte Zeichnung den Laien immer mehr anmutet als eine nur flüchtige, wenn auch mit der feinsten künstlerischen Empfindung hingeworfene Skizze.

Bei genauer Betrachtung der Berliner Zeichnung, von welcher in Fig. A ein Facsimile gegeben ist, fallen uns vor allem in die Augen die harten, noch sehr quattrocentistischen Umrisse, die unschöne, dem Perugino jedoch eigentümliche schlauchartige Form des Rumpfes beim Christkinde,[1] die bauschigen Querfalten auf dem rechten Knie der Jungfrau, die breite, etwas hölzerne Form der Finger, die dichten Kreuzstriche, mit denen die Schatten angegeben sind, namentlich am Kontour des Halses und der Wange. Wenn wir nun die Mache auf dieser Zeichnung mit der auf anderen beglaubigten Federzeichnungen des Pietro Perugino, z. B. mit der berühmten „Taufe Christi" in der Louvresammlung,[2] die wir in Fig. B reproduziren, vergleichen, so können wir nicht umhin, in der Berliner Zeichnung die Hand des Perugino und keineswegs die des jungen Raffael zu erkennen.

Betrachten wir hingegen mit einiger Aufmerksamkeit alle bekannteren Handzeichnungen aus der Frühzeit Raffaels (1500 bis 1506), so werden wir finden, daß dieselben in der Mache von denen des Perugino abweichen und mit der Zeichnung in der Sammlung Wicar zu Lille (Fig. C) eine jedem Auge wahrnehmbare Verwandtschaft haben.[3]

---

1) Man vergleiche die Kinderstudien, Federzeichnung des Perugino in der Uffiziensammlung von Florenz; Alinari, Nr. 3952.

2) Zum bessern Vergleiche führe ich noch folgende Peruginische Federzeichnungen an:
a) Die ganze stehende Figur des Sokrates, Studium zu dem Wandgemälde im „Cambio" zu Perugia; Federzeichnung in der Uffiziensammlung; Alinari, Nr. 3849.
b) Fünf Apostelfiguren, Federzeichnung in den Uffizien; Alinari, Nr. 79.
c) Ein lesender Mönch, ganze Figur, Federzeichnung, ebenfalls in der Uffiziensammlung zu Florenz; Alinari, Nr. 3848.
d) Studie zu seinem Wandgemälde in Panicale „Die Marter des heil. Sebastian"; Federzeichnung in der Sammlung des Herogs von Aumale; Braun, Nr. 100.

3) Ich ersuche diejenigen unter meinen Lesern, welche sich von der Richtigkeit dieser meiner Behauptung vollkommen zu überzeugen wünschen, folgende Photographien von Raffaels Handzeichnungen aus dieser seiner Frühzeit sich verschaffen und sie mit den Berliner Zeichnungen zusammenhalten zu wollen. Solche Zusammenstellungen sind überzeugender als alle Worte und lehrreicher als alle schönen Phrasen:
a) **Federstudien zur heil. Jungfrau, in seinem Dudleybilde „Der Gekreuzigte", um 1500—1501; Albertina in Wien;** Photogr., Nr. 239.

Führt nun Herr Direktor Lippmann für die Richtigkeit seiner Benennung der Berliner Zeichnung die Gewährschaft Passavants und des Herrn Prof. H. Grimm an, so erlaube ich mir meinerseits zur Bekräftigung der eigenen Ansicht über die Zeichnung in Lille nicht nur das Zeugnis desselben Passavant, sondern auch das Urteil des Herrn Professors Lübke in Stuttgart ihm entgegen zu halten, da beide Kunsthistoriker dieselbe für ein Werk Raffaels erklärt haben. Passavant beschreibt (Bd. II, S. 482), unter Nr. 377 die Zeichnung in der Wicarsammlung zu Lille folgendermaßen: La Vierge tient l'enfant Jésus qui reçoit une banderole des mains du petit S. Jean, amené par un ange. Derrière l'enfant Jésus on voit le vieux patriarche Zachérie; dessin à la plume dans la manière florentine du maître; feuille centrée. Der selige Passavant gab somit beide Zeichnungen, sowohl die früher bei Madrazo und gegenwärtig in Berlin befindliche als auch die in Lille dem Raffael; die erstere erschien ihm als in der Manier des Perugino (1500—1503), die zweite als in der florentinischen Manier (1504—1505) des Urbinaten gefertigt; der heil. Joseph in der ersten wurde zum Patriarchen Zacharias in der zweiten Zeichnung, was übrigens nichts zu bedeuten hat. Die Hauptsache für uns ist ja, daß sowohl Passavant als Herr Prof. Lübke[1] die Liller Zeichnung dem göttlichen Raffael zuerkannten, während Herr Direktor Lippmann, wahrscheinlich aus Unmut über die unwillkommene und unerwartete Erscheinung des Liller Blattes, „es kaum verstehen kann", wie man dies Blatt für eine echte und sogar mustergiltige Zeichnung Raffaels hat erklären wollen. Ihm erscheint daher notwendiger Weise die Zeichnung in Lille als das Werk eines „beliebigen spätern Kopisten", und zwar unter folgender Beweisführung: „erstens zeige diese Kreidezeichnung keine Kompositionsänderung in dem Sinne der Anordnung des Gemäldes, und zweitens werde links, was sich weder auf der Berliner Federzeichnung noch auf dem Rundbilde (Nr. 147a) der Berliner Galerie findet, der rechte Arm des Engels, der seine Hand auf die Schulter des kleinen Johannes legt, sichtbar".

Was nun den ersten dieser von Direktor Lippmann angeführten Gründe betrifft, so muß ich offen gestehen, daß ich wieder meinerseits denselben nicht verstehen kann, da ja die Liller Zeichnung eine zwar mit feinem Sinne modifizirte Kopie, aber immerhin, wie ich behauptet habe, eine Kopie ist. Hätte Raffael auch die Komposition seines Meisters geändert, dann würde von Kopiren selbstverständlicher Weise nicht mehr die Rede sein können.

---

b) Studie zum Kopfe und zur Hand eines der musizirenden Engel in der „Krönung Mariä" (Vatikan) vom Jahre 1502—1503; Brit. Museum; Braun, 70.
c) Studie zum Kopfe des Apostels Thomas, zu demselben Bilde; Lille; Braun, 58.
d) Studie zur „Verkündigung" in der Predella desselben Bildes; Louvre; Braun, 266.
e) Darstellung im Tempel, in der nämlichen Predella; Oxford; Braun, 5.
f) Federskizze zu einem Madonnenbildchen; 1500—1501; Oxford; Braun, 10.
g) Aktstudien; es ist dies angeblich die Komposition zu einer Gruppe in einem der Wandgemälde Pinturicchio's in Siena; Oxford; Nr. 14 im Kataloge des Herrn Robinson
h) Studie zum heil. Georg, im Louvre, 1504; Federzeichnung in den Uffizien; Alinari, 3809.
i) Studie zum Portrat der M. Doni (1504), Federzeichnung im Louvre; Braun, 255.
k) Studie zum heil. Georg, in Petersburg, 1506; Federzeichnung in den Uffizien; Alinari, 3810.
l) Federzeichnung zum Madonnenbildchen in der Esterhazygalerie zu Pest; Uffiziensammlung; Philpot, 1107.
m) Handstudie aus Nachbildungen nach Lionardo da Vinci, um 1504. Oxford; Braun 15.

1) S. Geschichte der Ital. Malerei 2c., S. 229. „Eine ungemein geistreiche, mit der Feder hingeworfene Skizze im Museum zu Lille (Braun 46) enthält die Hauptfigur der Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes" u. s. w.

Der zweite von Herrn Dir. Lippmann vorgebrachte Grund scheint mir insofern etwas naiv, als auf dem Rundbilde Raffaels der Engel gar nicht da ist und somit weder sein linker noch sein rechter Arm sichtbar sein kann. Auf der Berliner Zeichnung nun ist dieser rechte Arm des Engels nur deshalb unsichtbar geworden, weil das Blatt beschädigt ist und daher der rechte Arm des Engels einer Amputation war unterworfen worden.

Vergleichen wir nun aber diese eben besprochenen zwei Zeichnungen A und B, die in Berlin und die in Lille befindliche, untereinander, so machen, meine ich, folgende Unterschiede sich bemerklich:

1) Auf der Berliner Zeichnung (A) ist der Körper der Jungfrau, von der Schulter bis zur Hüfte, augenscheinlich zu lang geraten; auch begreift man nicht recht, wo die



Fig. C. Sammlung Wicar, Lille (Raffael.)

Hüften angesetzt sind. Auf der Liller Kreidezeichnung (C) sind diese Fehler mit Verständnis korrigirt;

2) Auf der Berliner Zeichnung (A) ist der linke Arm der Jungfrau mit seiner bedeutungslosen Handbewegung unrichtig verkürzt und hölzern in der Haltung. Auf der Zeichnung in Lille (C) dagegen fällt der schwere, eine häßliche Linie bildende, den linken Arme zum Teil verdeckende Mantel weg, und hat dafür der Meister dem linken Arm der Jungfrau eine viel natürlichere und anmutigere Bewegung verliehen;

3) Ist auf der Zeichnung C die Kopfstellung des heil. Joseph lebendiger, würdevoller als auf der Zeichnung A (mir wenigstens erscheint es so);

4) Die Stellung und Bewegung des Christkindes in der Liller Zeichnung ist viel natürlicher, ungezwungener, der linke Arm desselben ist richtiger in Zeichnung und

Modellirung als auf der Federzeichnung in Berlin, wo der Oberarm des Kindes viel zu kurz ausgefallen ist.

5) Auf der Zeichnung A ist der linke Oberarm des kleinen Johannes von der Schulter bis zum Ellbogen viel zu lang, ein Fehler, der auf der Zeichnung in Lille wieder mit vielem Verständnis ausgemerzt wurde;

6) Die wulstigen Querfalten an dem rechten Knie der Jungfrau auf der Berliner Zeichnung sind charakteristisch sowohl für Perugino als Pinturicchio, kommen jedoch bei Raffael höchst selten vor, und selbst dann viel gemäßigter; auch ist das Knie mit den harten unschönen Gewandfalten hölzern in seiner Biegung; endlich ist der Schenkel der Jungfrau unrichtig gestellt. [1])



Fig. D. Oxford. (Raffael.)

Aus allen diesen Gründen glaube ich feststellen zu dürfen, daß der junge Raffael die Federzeichnung seines Meisters Pietro Perugino (A) auch diesmal, wie in vielen anderen Fällen, zum eigenen Studium, in seiner Weise nachgebildet und modifizirt, bei der Ausführung seines Rundbildes Nr. 147a) jedoch sich mehr an die Komposition des Meisters als an die eigene Kopie gehalten hat. Doch darf hierbei nicht übersehen werden, daß die von Raffael in seiner Madonna del duca Terranova angebrachten Modifikationen wieder so sinnig und fein sind, daß das ausgeführte Bild, wenn man will, fast ebenso sehr von der Federzeichnung in Berlin wie von der Kreidezeichnung in Lille abweichend erscheint.

Ich kann mich jedoch nicht dem Wahne hingeben, daß, nach dieser Aufzählung von Gründen für meine Ansicht über den Autor der Zeichnung in Lille, ich meinen Gegner zum Aufgeben seiner Behauptung bestimmen werde, und ich höre ihn mit Verachtung mir entgegen halten: Wie, Ihr wollt es im Ernste wagen, diese Liller Zeichnung dem göttlichen Raffael zuzuschreiben? Seht Ihr denn nicht, daß die ganze Behandlung und die auffallenden Schwächen, wie am Kopfe des Engels und am Unterarm der Madonna,

1) Man vergleiche z. B. dieses rechte Knie der Madonna auf der Berliner Zeichnung mit dem rechten Knie der Jungfrau auf dem Madonnenbilde des P. Perugino, welches er für die Confraternità della Consolazione in Perugia malte, und das jetzt dort in der städtischen Bildergalerie sich befindet

deutlich auf ein jetzt verschollenes Original hinweisen, nach dem diese schwache Kopie gemacht zu sein scheint? Diese Liller Zeichnung, welche Ihr uns anpreisen wollt, kann uns höchstens insofern einiges Interesse einflößen, als das verschollene Original, nach dem sie gemacht ist, wie wir entdeckt haben, eine Zwischenstufe der Gestaltung der Komposition zwischen der Madonna (Nr. 145 in der Berliner Galerie) und der Berliner Federzeichnung gewesen sein muß (a. a. O. S. 64).

Meinerseits muß ich offen bekennen, daß, so hochgelehrt auch manchem meiner Leser diese Argumentation des Herrn Direktor Lippmann erscheinen dürfte, dieselbe doch weit über meine Fassungskraft geht. Es will mir durchaus nicht einleuchten, daß die Kreidezeichnung in Lille (C) früher als die Berliner Zeichnung (A) entstanden sei. Halten wir einmal die Liller Zeichnung mit der Federskizze der allgemein als echt anerkannten Raffaelzeichnung in Oxford zusammen, von welcher wir in Fig. D ein Facsimile geben,[1] so dürfte es wohl der Mehrzahl der Leser sofort einleuchten, daß in der Mache sich beide Skizzen sehr nahe kommen. Man wird mir dann auch zugeben, daß anderseits weder das eine noch das andere Blatt eine Zwischenstufe zwischen der Zeichnung zur Madonna (Nr. 145),[2] (diese letztere rührt, wie wir später sehen werden, von Pinturicchio her) und der Federzeichnung in Berlin (A) bilden könne, sondern daß vielmehr die Federzeichnung (A) in Berlin noch ins 15., die Zeichnungen C und D aber in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts (d. h. in die florentinische Epoche Raffaels) zu setzen seien.

Das letzte und, seiner Meinung nach, auch gewichtigste Argument, womit mein Gegner mich in die Flucht zu schlagen wähnt, ist der Umstand, daß die Rückseite des Berliner Blattes den ausgeführten Entwurf zur „Madonna Connestabile“ trägt, „den doch niemand dem Perugino werde zuschreiben wollen“. In der That, soviel ist klar, wer die Zeichnung auf der Vorderseite gemacht, hat ebenfalls die auf der Rückseite des Blattes gefertigt. Das scheint mir aber doch noch kein genügender Beweisgrund dafür zu sein, das beide von Raffael herrühren. Beide Zeichnungen kann ich vielmehr nur dem P. Perugino zuschreiben, denn auch auf der Zeichnung,[3] die Herr Dir. Lippmann als den Entwurf zur Madonna Connestabile bezeichnet, finden wir dieselbe Mache, wie auf unserer Zeichnung A; wir haben auch hier dieselben enggekreuzten, dem Raffael ganz fremden, Federstriche, dieselben starken Schatten am Kontour der rechten Wange der Madonna, dieselben kleinen Ansätze der Falten, dieselbe Form der Hände, dieselben harten Umrisse am Körper des Christkindes; ja, wir begegnen auf der Brust der Jungfrau dem nämlichen Medaillon, das wir auf der Brust des Fabius, auf der des Camillus und des Trajanus in dem berühmten Wandgemälde des Perugino im „Cambio“ zu Perugia, sowie auch auf der Brust des den kleinen Tobias geleitenden Engels in der Silberstiftzeichnung des Perugino im Britischen Museum (Braun, 149) finden.[4] Während auf der Federzeichnung in Berlin die rechte, unschön geformte

1) Es ist dies die Skizze zu seiner bekannten „Madonna del Cardellino“ in der Tribuna der Uffiziengalerie, vom Jahre 1505, Braun, 23.

2) Die Zeichnung zu diesem Madonnenbilde (Nr. 145) Raffaels befindet sich in der Albertina in Wien, und trägt im Braunschen Katalog die Nummer 134.

3) Herr Dir. Lippmann fügte seinem Artikel auch eine Reproduktion dieser Zeichnung bei.

4) Auf seinem Gemälde hat Raffael dieses einfältige Medaillon sinnig durch den Knoten eines Halstuches ersetzt. Auch ist im Bilde das Gesichtsoval der Madonna viel lieblicher, anmutiger; das Tuch, womit Perugino auf der Berliner Zeichnung die Stirne der Jungfrau unschön verdeckte, hat Raffael weggelassen, so daß die schönen Haare der jungen Madonna zu Tage treten, wodurch ihrem Gesichte das nonnenartige Aussehen, das sie auf der Zeichnung hat, benommen wird.

Hand der Jungfrau mit dem Granatapfel (und nicht Pfirsiche), dem Stumpf des Oberarmes und den Fingerspitzen des Kindes zusammen einen gar häßlichen Knäuel bilden, hat Raffael in seinem Gemälde dadurch, daß er der Madonna statt des Granatapfels ein Buch in die Hand gab, diesen Knäuel aufs glücklichste gelöst.

Wie wir oben bereits bemerkt haben, hatte Raffael eine ältere Zeichnung seines Lehrers (A) mit Modifikationen nachgebildet (C) und später zu einem seiner Bilder (147a) benutzt, wobei der Schüler wieder enger an die Komposition seines Meisters als an die eigene Nachbildung derselben sich zu halten für gut befand. In der Entstehungsgeschichte eines andern Madonnenbildes Raffaels (Connestabile) tritt uns ein ganz ähnlicher Fall entgegen. Raffael hat auch für das Bild in Petersburg die Zeichnung seines Meisters Perugino zu Grunde gelegt. Aber auch bei dieser Gelegenheit verleugnet der etwa zwanzigjährige Raffael keinen Zoll breit seine große Überlegenheit gegenüber seinem Lehrer, und ich darf wohl hoffen, daß selbst mein liebenswürdiger Gegner nicht ernstlich in Abrede stellen wird, daß die Berliner Federzeichnung kein recht Raffaelisches Aussehen hat, vielmehr in jeder Beziehung weit hinter dem Gemälde zurückbleibt. Überdies erscheint mir diese Peruginische Federzeichnung, wie schon gesagt, noch schwächer als die andere auf der Vorderseite von demselben Meister. Ich finde nämlich in derselben das allzustark ausgesprochene Unterkinn beim Christkinde unschön, seinen Schädel plump und die Stirnpartie daran nicht gut modellirt, so daß sie vom Oberschädel sich gar nicht abhebt. Im Gemälde Raffaels dagegen ist gerade das Köpfchen des Kindes meisterhaft geformt. Auf der Zeichnung hat selbst das Ohr beim Kinde eine durch und durch unraffaelische, fast möchte ich sagen, einfältige Form erhalten. Doch, genug hiervon. Wir wenden uns nun zur Betrachtung der Zeichnung in Wien.[1] Hatte Raffael in der Liller Kreidezeichnung (C) die Federzeichnung seines Lehrers (A) auf seine Weise nachgebildet, so finden wir in der herrlichen Kreidezeichnung der Albertina (Braun Nr. 149) die Federzeichnung seines Meisters, auf der Rückseite desselben Berliner Blattes, diesmal jedoch, mit noch bedeutenderen Modifikationen von ihm kopirt. Auf der Wiener Zeichnung hält nämlich die Jungfrau ihre linke Hand auf ein Buch, während sie mit der rechten dem Kinde einen Granatapfel darreicht. Das Tuch auf dem Kopfe der Madonna ist auf der Nachbildung Raffaels fast ebenso gelegt wie auf der Berliner Federzeichnung des Perugino, auch sind auf der Wiener Zeichnung die Heiligenscheine, die wir über dem Haupte sowohl der Jungfrau als auch des Kindes auf dem Blatte in Berlin sehen, noch beibehalten. In seinem Gemälde jedoch hat Raffael, wie schon gesagt, für gut befunden, den Granatapfel fallen zu lassen und der Madonna dafür das Buch in die rechte Hand zu geben; auch ist hier Wendung und Stellung, sowohl bei der Jungfrau als auch beim Christkinde, anders als auf der Wiener Kreidezeichnung, und kommt der Wendung und Stellung, wie sie die Madonna und das Kind auf der Berliner Zeichnung haben, sehr nahe. Man sieht hier, der bescheidene, liebenswürdige Schüler und Gehilfe wollte sich selbst weniger zutrauen als seinem damals im höchsten Glanze des Ruhmes stehenden Meister; Raffael mußte daher der Komposition seines Lehrers eine größere Bedeutung beimessen, als der eigenen: eine Wahrnehmung, die ich in einem zweiten Aufsatze, in dem ich auf die dritte von Herrn Dir. Lippmann mir

1) Diese schöne Zeichnung scheint mir ungefähr ins erste Jahr von Raffaels Aufenthalt in Perugia, also ins Jahr 1500 zu fallen. In der Mache derselben werden wir noch durch manchen Zug an Timoteo Viti erinnert.

gemachte Beschuldigung Rede und Antwort zu stehen habe, mit mehrfachen Beweisen meinen Lesern begreiflich zu machen trachten werde.

Zuletzt muß ich noch die Gewandstudie in der Uffiziensammlung erwähnen, in der mein verehrlicher Gegner einen weitern Stützpunkt für seine Thesis bieten zu wollen scheint. Er sagt nämlich (a. a. O. S. 65):

„Zu erwähnen ist noch, daß sich in den Uffizien (Braun, 514) ein Federstudium zum Körper der Madonna Terranova(!) mit dem Christkind findet."

Hätte Herr Direktor Lippmann sich hier nicht blindlings auf die seit Baldinucci unverändert gebliebenen Attributionen der Handzeichnungen in den Uffizien verlassen, so würde er sicher gleich beim ersten Blick erkannt haben, daß jene Gewandstudienzeichnung in ihrer von der Peruginischen Schule ganz verschiedenen Mache (Strichführung und Faltenansätze) keineswegs dem Raffael angehört, wohl aber der florentinischen Schule des Verrocchio, und, falls ich mich nicht sehr täusche, die Hand und die Art des Lorenzo di Credi oder eines seiner Nachahmer verrät. Ich ersuche ihn daher, diese von ihm citirte florentinische Federzeichnung mit anderen Zeichnungen des Lorenzo, z. B. mit Nr. 747 bei Philpot in Florenz,[1] vergleichen zu wollen, und ich zweifle keinen Augenblick, daß er in beiden Zeichnungen die Form und Bewegung des Unterarmes und der Hand, denselben aufgedunsenen Mantelwurf, dieselbe Zeichnung des Unterbeins, die nämlichen Falten am Kleide über dem Fuße konstatiren wird. Und sollte etwa die Florentiner Zeichnung ihn nicht ganz von der Wahrheit meiner Behauptung überzeugt haben, so lade ich ihn freundlichst ein, die vermeintliche Raffaelische Gewandstudienzeichnung mit einer andern vorzüglichen Zeichnung des Lorenzo di Credi, welche sich im Britischen Museum befindet (Braun, Nr. 26) zusammenzustellen, und ich bin fest überzeugt, daß er mir dann einräumen wird, daß die Strichführung auf der beregten Londoner sowohl als auf der Florentiner Zeichnung (514) identisch ist.

Damit hätten wir den etwas lange währenden ersten Gang unseres Zweikampfes redlich ausgefochten. Wer nun von uns beiden der Besiegte, wer der Sieger geblieben, mögen nicht etwa unsere Sekundanten entscheiden, die ja, wie natürlich ist, mmer Parteigänger sind, sondern diejenigen Kunstfreunde, welche die Ausdauer besaßen, unseren Beweisführungen nachzugehen. Ob hier Sieger oder Besiegter, so bleiben wir doch beide, denke ich, das was wir zuvor waren. Hat es ja mit dem Wert der Persönlichkeit nicht das mindeste zu schaffen, wenn man eine Zeichnung des Perugino für einen Raffael, oder umgekehrt, zu halten sich befugt glaubt.

Bei dergleichen langwierigen und, wie meine Leser mir gern zugeben werden, nicht eben sehr amüsanten Auseinandersetzungen ist die Hauptsache nicht etwa die Absicht, seinen Gegner eines Besseren belehren zu wollen — so etwas darf einem nie in den Sinn kommen — sondern es ist die Hoffnung, ein paar Kunstfreunde (solche der wärmeren Sorte) zu einem eingehenden Studium der Raffaelzeichnungen bewogen und ihnen Lust und Freude dazu eingeflößt zu haben, der unsern Sinn für das Schöne stets belebenden Darstellungs- und Gefühlsweise dieses wahrhaft göttlichen Künstlers näher nachzugehen und sie in sich aufzunehmen.

1) Die Originalzeichnung befindet sich in der Sammlung der Uffizien und stellt die sitzende Madonna dar mit dem auf ihrem Schoße liegenden Christkinde.

Die Komposition von Raffaels Spasimo di Sicilia
und ihre Vorläufer.

Von G. Dehio.

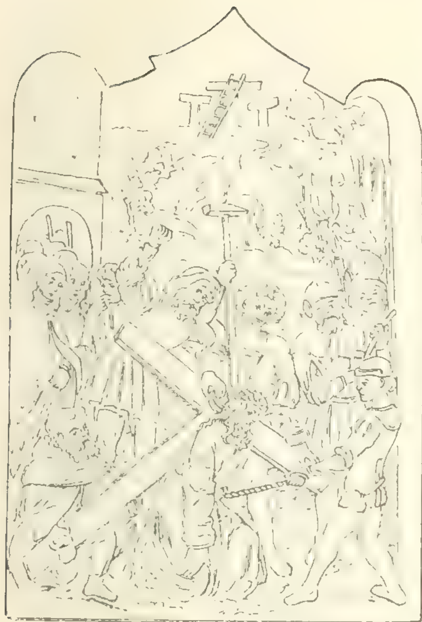


Fig. 1. Kreuztragung, von Adam Krafft.

Man betrachtet es von jeher als einen merkwürdigen und bezeichnenden Zug in dem künstlerischen Charakter Raffaels, daß er, der größte Repräsentant der christlichen Malerei, den größten und eigensten christlichen Stoff, das Leiden des Erlösers, nur zweimal — die Zeit der künstlerischen Unmündigkeit abgerechnet — in seinem Schaffen berührt hat. Doppelt bedeutsam erscheint diese Thatsache, wenn wir die zweite hinzufügen, daß die betreffenden Werke beide nicht ursprüngliche und freie Eingebungen des eigenen Genius sind, sondern Reflexe bestimmter älterer Vorbilder. Die „Grablegung" im Palast Borghese wäre nicht, was sie ist, ohne den Kupferstich Mantegna's. Und noch vernehmlicher klingt der fremde Einfluß in dem zweiten Werke nach, in dem berühmten „Spasimo di Sicilia." Hier ist es Albrecht Dürer, wie für erwiesen gilt, dessen großer Holzschnittpassion Raffael die Hauptgruppe entlehnt haben soll. „Eine glänzendere Huldigung", sagt Anton Springer, „konnte sich der Nürnberger, in der Heimat nach der Sonne der Anerkennung frierende Maler nicht wünschen!" In Wahrheit, wer die beiden Kompositionen nebeneinander gesehen hat, dem wird das bezeichnete Verhältnis als ein so offenbares und gesichertes Faktum feststehen, daß ihm fürs erste parador im bedenklichsten Sinne klingen muß, was ich im folgenden vertreten will.

Dürer, behaupte ich, hat keinen Einfluß auf die Komposition des Spasimo gehabt. Nicht Dürer, wohl aber ein anderer, älterer deutscher Meister: Martin Schongauer. Daß in Schongauers großem Kupferstich der Kreuztragung das Urbild zur Christusgestalt auf dem Dürerschen Holzschnitt zu finden sei, ist bekannt. Aus eben dieser Schöpfung nun des alten Kolmarer Meisters unmittelbar hat auch Raffael die goldenen Körner empfangen, die dann auf seinen Acker und unter den Himmel Roms verpflanzt, freilich ein sehr anders geartetes, edleres Wachstum genommen haben. So erklärt sich die Familienähnlichkeit der Raffaelischen Komposition mit der Dürerschen: sie steht zu dieser als Schwester, wie wir zu beweisen hoffen, nicht als Tochter.

Zuvörderst muß indes noch eine die Quellen der Dürerschen Kompositionsidee angehende Bemerkung eingeschaltet werden. Die Anklänge an Schongauer, wie gesagt, sind längst erkannt worden. Hingegen noch nicht beachtet ist die Verwandtschaft mit dem Werke eines Nürnberger Zeit- und Kunstgenossen, dem jetzt in der Sebalduskirche befindlichen Relief des Adam Krafft. Sie ist, wie ein Blick auf die beigedruckten Abbildungen lehrt, so durchgreifend, daß notwendig eine von den beiden Darstellungen aus der andern abgeleitet sein muß. Aber welche von beiden ist die ursprüngliche, welche die sekundäre? . . . . Ein Datum ist für Kraffts Arbeit nicht überliefert; Krafft starb 1507, Dürer veröffentlichte sein Passionswerk 1511; doch darf für gewiß angenommen werden, daß er mehrere Blätter, darunter auch

die Kreuztragung, um einige Jahre — Thausing will um ein ganzes Jahrzehnt — früher vollendet habe. Wer daraufhin für die Priorität Dürers eintreten wollte, würde in der



Fig. 2. Kreuztragung, von Martin Schongauer.

Chronologie allerdings ein absolutes Hindernis nicht finden. Aber er müßte die Behauptung wagen, der bejahrte, angesehene, seiner Kunst völlig sichere Meister hätte dem um 20 Jahre

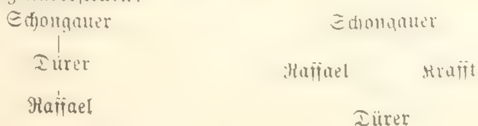
jüngern Genossen, noch bevor sie veröffentlicht, seine Gedanken vorweggenommen: er müßte weiter, soll die Hypothese nicht von vornherein existenzunfähig erscheinen, die zweite unterschieben, daß das fragliche Relief erst in einem der letzten Lebensjahre des Meisters entstanden sei, wiewohl es mit größerer Wahrscheinlichkeit ungefähr in die gleiche Zeit mit den Stationen am Johannis Kirchhof, also ca. 1490, zu setzen ist. Man sieht also: es bedürfte einer überaus künstlichen Konstruktion, um den Vortritt Dürers überhaupt nur äußerlich chronologisch falls zulässig passiren zu lassen; alle inneren Momente führen zu der entgegengesetzten Wahrscheinlichkeit. Ist man einmal zu dieser Überzeugung gelangt, so kann man nicht dabei stehen bleiben, dem Krafftschen Relief überhaupt Einfluß auf Dürer einzuräumen; man wird bestimmter sagen müssen: jenes ist der eigentliche und entscheidende Ausgangspunkt für die Entstehung der Dürerschen Bildidee gewesen. Im weitern Verlaufe sind dann, begreiflich genug, Reminiscenzen an Schongauer wach geworden: den Platz Simons von Kyrene hat die h. Veronika des kleinen Passionsstiches (Bartsch Nr. 16) eingenommen, die Leidensgestalt des Heilands hat sich gemäß dem großen (Bartsch 21) umgebildet. Das Andere aber fast alles: der Scherge vorne rechts, der Jesus am Stricke emporzerrt; der zweite im Rücken, der ihn mit dem langen Stiel seines Hammers aufstachelt; weiter hinten im Zuge Johannes mit den Frauen; vor allem ganz und gar der Grundgedanke der Anordnung — ist unverändert aus dem in Nürnberg vielleicht in besonderem Maße die populäre Gunst genießenden Bildwerke Kraffts herübergenommen: nur die vordere (auf dem Bilde entferntere) gegen den Richtplatz hinlenkende Abteilung des Zuges — gerade also ein Motiv, das Krafft wie noch manches andere mit Schongauer teilt — hat Dürer nicht mit aufgenommen.

Unsere Erörterung ergiebt eine wesentliche Verschiebung der bisher angenommenen Filiation. Auf der einen Seite muß das Anrecht, als nächster geistiger Ahnherr des Dürerschen Holzschnittes zu gelten, Schongauern entzogen und dem Adam Krafft zugeteilt werden; um ebensoviel aber nähert sich auf der andern Seite dem deutschen Meister des 15. Jahrhunderts der Fürst des italienischen Cinquecento.[1])

Das Beste zum Erweis unserer These werden die beigegebenen Abbildungen thun. Von den in Betracht kommenden Stücken fehlt nur der kleinere Stich Schongauers, welchen wir, sei es im Original, sei es in einer Nachbildung, z. B. dem von J. B. Obernetter in München veröffentlichten Lichtdruck, nachzusehen bitten. Die Beweisführung gipfelt in den zwei Sätzen: Erstens lediglich in solchen Punkten kommen Raffael und Dürer sich nahe, wo Dürer sich an Schongauer anlehnt; wo aber Dürer von Schongauer abweicht, da hört auch die Ähnlichkeit mit Raffael auf; zweitens, Raffael zeigt darüber hinaus noch ein Mehr von Anklängen an Schongauer, die Dürer nicht hat.

Vorab freilich fällt ein Umstand in die Augen, der den eben ausgesprochenen Sätzen zu widersprechen scheinen könnte. In dem, was die grundlegende Voraussetzung einer jeden Komposition ist, in dem Verhältnis zwischen Höhe und Breite der Bildfläche, weicht nämlich Raffael in derselben Weise wie Dürer von Schongauer ab: sie haben beide überhöhtes Format angenommen im Gegensatz zu dem Querblatt des letztern. Desto bedeutungsvoller darum ist es, daß bei Abwägung der inneren Ähnlichkeitsmomente das Spasimo mit Entschiedenheit zu Schongauer hin gravitirt. Es offenbart sich die Nachbildung nicht bloß einzelner Motive, sondern des ganzen Gerüstes der Komposition. Eben auf die letztere scheint Raffael vorzüglichen Wert gelegt zu haben. Seine eigene Leistung gegenüber dem Vorbilde sollte nicht so sehr ein Hinzuthun als ein Hinwegnehmen sein; Befreiung des Wesentlichen von der Last des Nebensächlichen; innere Bereicherung durch das Mittel äußerlicher Verkürzung. Und daß diesen Absichten der im angegebenen Sinne vorgenommene Wechsel des Formates überaus zu statten

1) Nach genealogischem Schema ausgedrückt würde der bisherigen Ansicht die von mir vertretene in folgender Weise sich gegenüberstellen:



kam, liegt auf der Hand; es war überdies dem Künstler vermutlich auch vorgeschrieben, da das Bild einen Altar zu schmücken die Bestimmung hatte.



Fig. 3. Kreuztragung, von Albrecht Dürer.

Ich bitte den Blick zuerst auf Schongauers Blatt zu richten. Im Hintergrunde rechts erkennt man Jerusalem, links Golgatha; der Weg dazwischen beschreibt einen weiten Halbkreis, den die langgedehnte Kolonne des Hinrichtungszuges fast ganz erfüllt: dicht vor dem

Scheitel des also gebildeten Bogens ist der Standort des Beschauers gedacht, und hier begiebt sich die erschütternde Scene, das Zusammenbrechen des Heilandes unter der Last des Marterholzes. Die Projicirung der Gruppen des Vordergrundes auf die Fläche der Bild-



Fig. 1. Kreuztragung, von Raffael.

darstellung ergiebt in den vorwaltenden Linien ein fast gleichschenkliges Dreieck: die nach unten gekehrte Spitze trifft auf die Hauptfigur; die linke bildet der Hauptmann zu Pferde, die verhängnisvolle Lanze auf der Schulter; die rechte Pilatus mit seinen Begleitern, ebenfalls reitend;

diese drei Gestalten sind gleichsam die Eckpfeiler der Komposition. Genau nun dieselbe Anordnung des Zuges bei Raffael! Bei Dürer wesentliche Abweichungen: kein Ausblick auf die Richtstätte, keine Andeutung der charakteristischen Wegkurve! Die Schenkel des Dreiecks laufen bei Raffael infolge der Formatverschiedenheit in spitzerem Winkel zusammen, wodurch ohne weiteres eine Anzahl entbehrlicher Nebenfiguren in Wegfall kommt; an den drei Spitzen ebendieselben Personen in derselben Reihenfolge: Pilatus, Christus, der Hauptmann. Den letztern sucht man bei Dürer vergebens, auch folgt Pilatus nicht dem Kreuztragenden, sondern hält zur Seite. Nur in Einem könnte man doch geneigt sein, eine Eigentümlichkeit der Dürerschen Anordnung wiederzuerkennen: darin, daß das Thor, aus dem der Zug hervorquillt, aus der Ferne in den Mittelgrund herangerückt ist; allein auch diese Abbreviatur ist durch Schongauer angeregt, nämlich durch das kleine Passionsblatt, dessen Mitbenutzung noch durch einen andern, später zu erhärtenden Umstand gewiß wird.

Bevor wir zur Vergleichung der einzelnen Figuren übergehen, muß die große inhaltliche Änderung besprochen werden, durch welche das Spasimo über sein Vorbild wie über alle älteren Darstellungen der Kreuztragung sich hoch emporhebt. Bisher pflegte man die einzelnen Ereignisse auf dem Leidenswege entweder getrennt zu geben, oder man hatte, wenn doch ihrer mehrere auf einer Tafel zusammengestellt werden sollten, neben der zur Hauptscene erwählten die übrigen bloß andeutungsweise sichtbar werden lassen. So steht bei Schongauer die h. Veronika noch unscheinbar zur Seite; für das Wunder mit dem Schweißtuch ist der Augenblick noch nicht da, während das nach der hergebrachten Abfolge vorangegangene Begebnis, die Ohnmacht der schmerzensreichen Mutter, nur aus der Ferne zu Gesicht kommen darf. Hier nun tritt Raffael mit der Freiheit seiner individuellen Künstlerschaft hervor: die Begegnung mit der Mutter und die hülfreiche That Simons von Kyrene werden in einen Moment zusammengezogen: Maria ist noch nicht ohnmächtig, Simon nimmt nicht gezwungen, sondern in freiem Liebesdienst das Kreuz dem Dulder ab. Der Gewinn aus dieser Durchbrechung der hergebrachten Anordnung ist das eminent dramatische Gegeneinanderwirken energischer physischer und psychischer Kontraste: im Henkersknecht der Mißbrauch der natürlichen Kraft zu unmenschlichem Handeln; in Christus die edelste, rührendste Erscheinung des Leidens; in Maria der Schmerz der vor Mitleid vergehenden, zu helfen unmächtigen Mutterliebe; in Simon das rüstige, thätige, menschliche Erbarmen. Welch' ein Abstand, trotz der äußern Ähnlichkeit, gegen die Auffassung Schongauers! Dort schaut aus dem Getümmel seiner Peiniger Jesus geraden Blickes heraus, gleichsam als suchte sein Auge das unsere, in stummer Bitte um Mitgefühl, nur um ein Tröpfchen Mitgefühl! Durch diese unsäglich herzbewegende Geberde, diese unmittelbare Ansprache an uns, die Beschauer, kommt ein lyrisches Element in die Darstellung, ein Hinübergreifen in die Sphäre des Andachtsbildes, über deren Schwelle der Schöpfer des Spasimo seinem Führer aber nicht mehr folgen durfte. Für ihn konnte es auch hier nur heißen, daß das strenge Stilgesetz der objektiv in sich abgeschlossenen historischen Darstellung erfüllt werden müsse.

Sehen wir also Raffael auf sachlich ganz neue und eigene Gedankengänge hinauskommen, so bleibt es in hohem Grade merkwürdig, daß auch diese formell doch nur innerhalb des Gegebenen sich bewegen. Man betrachte daraufhin den Simon: nach der feststehenden Anordnung des ältern Typus muß er das Marterholz am nachschleppenden untern Ende erheben; bei Schongauer packt außerdem noch einer der Knechte am Kopfende mit an, schreiend, zur Eile anspornend: offenbar aus dieser Figur ist der Simon Raffaels hervorgegangen. Ein noch genialerer Griff aber ist die Verwandlung der gaffenden Juden an der rechten Seite in die Gruppe der Frauen. Ja, es wäre denkbar, daß speciell der Eine, der den Arm ausstreckt, als wolle er in einer Regung von Mitleid den wütend zum Schlage ausholenden Schergen zurückhalten, den ersten Gedanken zur Gestalt der Mutter Raffael eingegeben habe. Völlig evident ist die Entlehnung bei der knieenden, Maria stützenden Frau zuäußerst rechts. Und zwar eine Entlehnung von Dürer! So wird man beim ersten Blick auf dessen Blatt ausrufen. Ist nicht gerade dieser die Abkunft von der h. Veronika des Holzschnittes an die Stirn geschrieben? Der Schein täuscht. Es läßt sich mit Bestimmtheit darlegen, daß Raffael hier den kleinen Stich Schongauers, der ja auch auf Dürers Phantasie eingewirkt hat, direkt vor

Augen gehabt haben muß. Der Unterschied zwischen den beiden Nachbildungen ist nicht auffällig, aber entscheidend. Während Dürer seine Veronika in Viertelsansicht von vorne giebt, sieht man sie bei Raffael wie bei Schongauer ein wenig im Rücken; während bei Dürer die ganze Gestalt unter den Falten des Mantels verschwindet, hat Schongauer den Oberkörper frei gelassen und Raffael den Mantel ganz entfernt; während bei Dürer die Füße vom Kleide verdeckt sind, sieht bei Schongauer und so auch bei Raffael der eine unter dem Saume hervor. Vollends durchsichtig wird das Verhältnis durch das Studienblatt zum Spasimo (Rötelzeichnung in Florenz, Braun Nr. 191), wo die Beinstellung der Knieenden in der ersten Anlage noch völlig dem Kupferstich entspricht; am Rande in wenigen Strichen die für die Ausführung vorgezogene Variation. Wieder auf den großen Stich zurück führt der Henkersknecht auf der linken Bildseite. In ihm zwar wollen Thausing und Springer besonders augenfällig den Einfluß Dürers erkannt haben; man confrontire aber die beiden Gestalten erst miteinander und dann mit den korrespondirenden bei Schongauer und Krafft, und man wird über das obwaltende Verwandtschaftsverhältnis keinen Augenblick im Zweifel sein können. Nach Wichtigerem lasse man da die Kleinigkeit nicht unbemerkt, daß der gegen Jesus zum Stoße gezückte Spieß im Spasimo noch unverändert die gleiche Stellung auf der Bildfläche einnimmt, obschon der Spießträger seine Armhaltung verändert hat. Wie ist das möglich gemacht? Dadurch, daß Raffael die Waffe dem Hintermann in die Hand giebt. Eben derartige kleine äußerliche Eigentümlichkeiten sind für die Feststellung des Verhältnisses von Quelle und Ableitung bei Werken der bildenden Kunst nicht weniger instruktiv als auf dem Gebiete der litterarischen Quellenkritik, wo ihre Bedeutung längst erkannt und ausgenutzt ist. Der Beschluß unserer Vergleichung gelte der Hauptfigur. Daß auch hier, zunächst was die Körperhaltung betrifft, Raffael Schongauer näher kommt als Dürer, darüber ist man bald im Reinen. Indem Dürer von Krafft ausgegangen ist und erst nachträglich zu Schongauer hinüberlenkt, gelangt er zu einer höchst gewaltsamen Wendung seiner Christusgestalt: die Last des Kreuzes zieht den Körper in die Tiefe des Bildes zurück, während der Kopf in scharfer Drehung nach der entgegengesetzten Seite hinübergeworfen ist. Die beiden anderen dagegen lassen übereinstimmend in einfacherer und in der Wirkung milderer Bewegung den nach Stützung suchenden Arm und das sich neigende Haupt eine und dieselbe Richtung nehmen, der Schwere des sinkenden Körpers folgend. Nur die Kopfansicht, allein für sich genommen, ist allerdings auf dem Spasimo dem Holzschnitt sehr ähnlich. Dennoch müßte es als bedenklich bezeichnet werden, wollte jemand aus diesem einzigen Moment, nachdem alle anderen auf das Gegenteil hingewiesen haben, einen wenigstens mitwirkenden Einfluß Dürers neben jenem Schongauers — denn ein Mehr wäre auf keinen Fall möglich — abfolgen. Hat doch die veränderte Kopfhaltung für Raffael ganz von selbst sich ergeben, nachdem einmal der zum Schlage ausholende Knecht ausgeschieden und an die Stelle der Juden die Frauengruppe gesetzt war. Wir können dasselbe Motiv auch vor Dürer nachweisen, z. B. auf dem dritten Stationsbilde Kraffts, oder — um einen unmittelbaren, übrigens geringwertigen Zugehörigen der Schongauerschen Schule anzuführen — in der in Straßburg bei Joh. Grüninger erschienenen Holzschnittpassion von 1501.

Schongauers Stiche waren in Italien, nach dem Zeugnisse Vasari's, früh verbreitet und geschätzt.[1] Mit den Arbeiten Dürers wird Raffael vermutlich zuerst durch Marc Anton bekannt geworden sein. Unter des letztern Kopien nach dem Nürnberger Meister befindet sich das Marienleben und die kleine Passion; die große gerade fehlt. Es kommt mir nicht bei, daraus etwa einen direkt negirenden Schluß in Bezug auf Raffael zu ziehen; aber ebensowenig darf dessen Vertrautheit mit dem großen Holzschnittbuch wie etwas Selbstverständliches vorausgesetzt werden. Könnte man das bestimmter thun, als in Wahrheit zulässig ist, so erschiene das unbedingte Übergewicht, das der Genius Schongauers behauptet hatte, um so auffälliger.[2]

1) Bekanntlich hat auch Michel Angelo in seiner Jugend einen Stich Schongauers (den heiligen Antonius mit den Dämonen) kopirt.

2) Es mag daran erinnert sein, daß F. Kugler (Kleine Schriften II, 591 ff.) einmal die Hypothese aufgestellt hat, das Spasimo sei nur in der allgemeinen Anlage der Komposition Raffaels, in der Aus-

Die obige Untersuchung leitet durch mancherlei Fäden zu Betrachtungen allgemeinern Gehaltes hinüber, wovon indes nur einiges Wenige hier angedeutet sei. Mir scheint sie u. a. vorzüglich geeignet, der modernen Kunstübung die Richtigkeit des in ihr herrschenden Originalitätsbegriffes vorzuhalten. Eine ähnliche unumwundene Benutzung eines ältern Vorbildes, heute versucht, würde wahrscheinlich den Namen des Plagiates sich gefallen lassen müssen. Die Antike soll zur Widerlegung nicht einmal herangezogen werden. Aber auch die Künstler der Renaissance, die doch wahrlich voll entwickelte Individualmenschen waren, haben ihre Selbständigkeit in ganz anderen Dingen gesucht und bekundet. Je genauer wir Raffael kennen lernen, desto erstaunlicher enthüllt sich vor uns die Willigkeit seines Geistes, Fremdes verschiedenster Art und Farbe in sich aufzunehmen, und zugleich die Macht, es so zu bezwingen und zu verarbeiten, daß es sein Eigenes zu sein scheint. Er hatte schon einmal, in seiner Jugendzeit, das Thema der Kreuztragung behandelt, auf einer Altarpredella in S. Antonio zu Perugia (Abbildung bei Springer). Inzwischen war ihm Schongauers Blatt bekannt geworden. Er fand hier bei dem altmodischen deutschen Meister eine Lösung, in welcher er der Grundidee nach etwas unbedingt Giltiges anerkennen mußte, und er hat sich ihr unterworfen, ohne Umschweif und ohne Bemäntelung. Wie Raffael haben Unzählige vor ihm und nach ihm angesichts der Schongauerschen Komposition empfunden. Für die deutsche und niederländische Kunst zu Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts ist sie eine schier unerschöpfliche Vorratskammer gewesen; selbst noch im 17., wo doch ganz andere Götter im Reiche der Kunst die Herrschaft angetreten hatten, begegnet man direkten Nachahmungen;[1]) es ist eine ungeheuere fortzeugende Kraft, die von diesem wenige Zoll im Geviert messenden Blatte ausströmt.

Meine Aufgabe, als eine wesentlich kunstgeschichtliche, ist mit der Aufdeckung und Würdigung dessen, was Raffael bei Schaffung des Spasimo seinen Vorläufern, in direkter Linie unserem Schongauer verdankt, am Ende. Die künstlerische Überlegenheit Raffaels, das Größere, das allein seine eigene That an dem Bilde ist, anpreisen; die gar nicht zu messende Schönheitsüberfülle, die vor jedem empfindenden Auge klar und leuchtend daliegt, ästhetisch-kritisch auseinanderklauben; die oft wiederholten Atteste der Bewunderung um ein neues vermehren zu wollen, bleibe mir fern. Anstatt dessen sei gestattet, ein zeitgenössisches Urteil zu citiren, welches, obschon nicht in Rücksicht auf unsern oder sonst einen besondern Fall abgegeben, doch gewiß im Sinne des Sprechers auch für die Abschätzung des Wertunterschiedes zwischen Raffaels und Schongauers Darstellung Geltung hat. Michelangelo — denn an diesen denke ich, — von Vittoria Colonna nach seiner Meinung über die flandrische (einbegriffen die deutsche) Kunst gefragt, bemerkte unter anderem dieses: „In Flandern (und Deutschland) malt man vorzüglich in Absicht auf Täuschung des äußern Sinnes. . . In Wahrheit ist keine Vernunft noch Kunst darin, kein Ebenmaß, keine Sorgfalt in der Auswahl, keine Größe. Nicht daß die flandrische Malerei durchaus schlecht wäre; aber sie will eine so große Menge von Gegenständen, wovon jeder einzelne vermöge seiner Wichtigkeit genügen würde, in vollkommener Durchführung zugleich geben, daß sie keinen befriedigend giebt. Allein den in Italien entstehenden Werken kann man den Namen der wahren Kunst zugestehen . . . ja es wäre anderswo fast unmöglich, etwas so Gutes zu machen wie bei uns, selbst angenommen, daß es anderswo größere Genies gäbe, wofern das überhaupt möglich wäre. . . Denn die Antike hat in unserem Italien mächtigere Spuren hinterlassen als irgendwo in der Welt."

führung aber eines Niederländers Wert. Unter Anderem fand er im Kostüm mehrere entschieden nordische Eigentümlichkeiten. Woher diese in Wahrheit gekommen, wissen wir jetzt. Man sieht aber, daß Kugler mit seiner Hypothese, welche ihrer Zeit als eine wunderliche Grille angesehen wurde, doch nicht ganz auf falscher Spur war.

1) So z. B. Daniel Vindboons (1578–1629) wußte auf seiner großen Tafel von 1611 (Münchener Pinakothek, Nr. 223) nichts Besseres zu thun, als Schongauers Stich im wesentlichen zu kopiren und dann noch ein Hundert Figuren ringsum anzuhaufen.

Die Provinzial-Galerien Frankreichs.

Mit besonderer Berücksichtigung der älteren Landschaftsbilder.

Von Karl Woermann.

6. Lille.

Das Museum von Lille ist das berühmteste der französischen Provinzalmuseen. Es ist wiederholt eingehend beschrieben worden. Zu den Schilderungen in den oft genannten Werken von Pesquidoux und Clément de Ris kommt hier eine noch ausführlichere von L. Gonse [1]) hinzu. Lille rühmt sich auch, einen der allerersten Kataloge mit den facsimilirten Bezeichnungen der Meister besessen zu haben, ja von diesem Kataloge ist eine mit Photographien nach den Gemälden geschmückte Prachtausgabe erschienen, die ich jedoch leider nicht besitze. Gerade wegen aller dieser Publikationen kann ich und wegen des wirklichen Reichtums der Sammlung muß ich mich in Bezug auf alle ihre nicht zu den älteren Landschaften gehörenden Gemälde ganz kurz fassen.

Die Stärke der Sammlung der ehemals flandrischen Stadt beruht natürlich in ihren vlämischen Gemälden. Aus dem 15. Jahrhundert ist freilich nur ein bemerkenswertes Bild vorhanden, ein Brunnen des Lebens (Nr. 523), welcher, nicht unglücklich, Dirk Bouts getauft ist. Aber das große 17. Jahrhundert ist reich und prächtig vertreten. Rubens selbst hat für die Kirchen von Lille so gut gemalt, wie für die aller anderen Städte Flanderns. Seine große Kreuzabnahme stammt vom Hochaltar des Kapuzinerklosters; sein heiliger Franciscus, dem die Jungfrau erscheint, sein heiliger Buonaventura und seine Verzückung des heiligen Franz befanden sich ebenfalls im Kapuzinerkloster zu Lille. Das Museum enthält acht Werke des Meisters, von denen sieben jedenfalls in seinem Atelier und unter seiner Leitung gemalt worden sind. Gerade in Bezug auf Rubens würden die Provinzialmuseen Frankreichs die Louvregalerie dreimal schlagen. Auch van Dyck, Gasp. de Crayer, Th. Rombouts und J. Jordaens sind in Lille zahlreich vertreten.

Erklärlicher Weise sind die holländischen Figurenmaler hier viel spärlicher. Es handelt sich hauptsächlich um einige schöne Porträts, von denen zwei prächtige Bilder Jan van Ravesteyns, den Herrn Vrydag van Vollenhoven und seine Gemalin darstellend, ein mit des Meisters Namen bezeichnetes Frauenbildnis von Corn. Janson van Ceulen und zwei 1872 gekaufte Porträts des B. v. d. Helst, deren eines mit dem Namen und der Jahreszahl 1645 bezeichnet ist, hervorzuheben sind. Merkwürdigerweise erinnere ich mich nicht, das ebenfalls 1872 gekaufte Bild der Hille Bobbe von Frans Hals gesehen zu haben, kann daher auch keinen Vergleich zwischen dem Liller und dem Berliner Bilde anstellen. Gut sind zwei bezeichnete Bilder von G. v. Eeckhout, ein Porträt und ein Geschichtsbild, welches die Enthaltsamkeit Scipio's darstellt. Von ganz besonderem Interesse waren mir aber die beiden, nach Maßgabe des bezeichneten Bildes in Caen und des Pariser Venusbildes, dem Lambert Zustris von Amsterdam zugeschriebenen Bilder, deren eines Judith im Zelte des Holofernes und deren anderes Christus als Gärtner darstellt. Die Landschaft spielt auf dem zweiten dieser Bilder eine ähnliche Rolle wie auf dem Bilde von Caen; sie ist hell und eigenartig behandelt, und in ihr fühlt man den nordischen Maler des 16. Jahrhunderts, während die Figuren hier dem Paolo Veronese auffallend ähnlich sehen. Auf die holländischen Genrebilder, unter denen sich ein unbestreitbarer Jan Steen, sowie ein P. d. Hooch befindet, kann ich nicht eingehen.

Von den Franzosen sind die modernen viel besser vertreten als die älteren. Eug. Dela-

1) Musée de Lille par L. Gonse. Paris 1875. Die mit Abbildungen versehene Schrift ist zuerst in den Jahren 1873 und 1874 in der Gazette des beaux-arts erschienen. Die Fortsetzung, welche das Musée Wicar betrifft, das doch nur eine Abteilung des Museums von Lille ist, befindet sich in der Gazette von 1876 und 1877. — Catalogue des tableaux etc. dans les galeries du musée des tableaux de la ville de Lille par Ed. Reynart. 5e ed. Lille 1875. — Besonderer Katalog fürs Musée Wicar.

croirs Medea halten manche für sein Meisterwerk. Julius Meyer [1]) nennt es charakteristisch für die koloristische Seite des Meisters, für das „blitzartig aus der Seele schlagende, den Körper bald verhüllende, bald warm und voll heraushebende Element der Farbe“ und „als der volle Ausdruck seines Talentes eines seiner hervorragenden Bilder.“ Ebenso wird Courbets „Une après-dinée à Ornans“ von vielen geradezu für das Meisterwerk des kecken Realisten erklärt. [2]) Interessant waren mir die Gemälde von Carolus Duran, einem geborenen Liller. Dieser Meister hatte mit einem großen Damenbildnis im letzten „Salon“ (1879) mein ganzes Herz gewonnen. Jetzt freute ich mich, in Lille frühere Werke des Meisters kennen zu lernen, unter ihnen das Bild des Ermordeten in der römischen Campagna, welches im Salon 1866 Aufsehen erregte: aber der Meister hat in der malerischen Technik seit jener Zeit doch noch gewaltige Fortschritte gemacht.

Nun aber zu den Landschaftern und zwar zunächst zu den vlämischen.

Unter den neu angekommenen, noch nicht aufgehängten und noch nicht nummerirten Bildern habe ich eine Flucht nach Ägypten gesehen, welche mir beim ersten Anblick ein charakteristisches Werk des Herri met de Bles zu sein schien. Bei näherer Betrachtung fand ich auch hier die Eule, die, nicht versteckt, sondern vorn rechts groß auf einer Stange dasitzt, von anderen Vögeln umschwirrt, wie fast überall, wo der Meister sie als Schutzmarke verwandt hat. — Unecht und schlecht ist der Vinckebooms, auf dessen Namen die Herren Galeriedirektoren fast überall zu sündigen pflegen, — hart und trocken ist die Winterlandschaft von P. Brueghel d. Ä., kaum von ihm selbst; auch der J. Brueghel zugeschriebene Hintergrund der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Nr 89) sah mir nicht nach diesem Meister selbst aus. — Für echt hielt ich den J. de Momper, eine reich belebte Alpenstraße der bekannten Art dieses eigentlichen Bergmalers seiner Zeit. — Vortrefflich ist der Seesturm mit scheiterndem Schiffe an schroffer Felsenküste von B. Peeters. Das Bild zeigt noch einen Rest einer ehemaligen Bezeichnung. — Schlecht ist der P. Snayers, fast zu schlecht für den oft gar nicht unbedeutenden Künstler. — Unter den Teniers von Lille sind auch landschaftlich wichtige Bilder. — Für zwei interessante vlämische Landschafter ist Lille aber sozusagen das entscheidende Museum, für Jacques d'Arthois und für Jan Siberechts. Die Bilder des ersteren, jenes frischen und bedeutenden Brüsseler Landschafters, in dessen üppigen Waldbildern liebevolle Naturwahrheit und ein gewisser dekorativer Schwung sich eigenartig und gar nicht unangenehm verbinden, sind sehr selten bezeichnet. Lille besitzt ein Bild des Meisters (Nr. 12), welches durch die volle Aufschrift „Jacobus d'Arthois“ die Rechtschreibung seines Namens feststellt, übrigens auch ein sehr charakteristisches, farbiges, weich, breit und kräftig gemaltes Bild ist. Gut ist auch Nr. 11; keines der besten ist aber Nr. 13. — Von dem seltenen Antwerpener Jan Siberechts besitzt Lille zwei bezeichnete und datirte Bilder. Die große Landschaft mit der Furt, durch welche eine kleine ländliche Karawane zieht (Nr. 508), stammt aus dem Jahre 1663. Es ist wenig Ferne vorhanden. Die Waldlandschaft schließt sich intim hinter den kräftigen Figuren. Prächtig spiegeln die Bäume und der rote Rock einer Bäuerin sich im Wasser. Der Ton ist äußerst wahr und kühl. Die Mache ist etwas hart, aber auch von erstaunlicher Kraft, die Natur wahr wiederzugeben. Der Meister, welcher an ganz moderne Richtungen anklingt, ist noch keineswegs nach Verdienst geschätzt. Das zweite Bild von Siberechts (Nr. 509) ist 1670 gemalt. Das Motiv ist ein ähnliches. Die Leute, welche die Furt im Walde durchschreiten, sind aber keine Bauern, sondern ein Herr und eine Dame zu Pferde, denen eine vierspännige Karosse folgt. Im ganzen gleicht das Bild auch im Ton und in der Mache dem vorigen; doch scheint die volle Kraft und Originalität des Meisters hier schon nachzulassen. — Der vlämischen Schule wäre trotz seiner Geburt in Montpellier auch A. J. E. van der Burch (1756—1805) zuzuzählen. Seine fünf großen dekorativen Landschaften mit biblischer Staffage gehören einer Gattung an, die als „kirchliche Landschaftsmalerei in Belgien“ eine besondere Rolle in der Geschichte der Landschaftsmalerei zu spielen haben wird.

Die holländischen Landschafter besitzen mancherlei Bemerkenswertes, aber wenig Charak-

1) Geschichte der französischen Malerei, S. 216—217.

2) Vgl. anderseits J. Meyer a. a. O., S. 624.

teristisches in Lille. Zu wild und unruhig für v. Goyen, aber von einem bedeutenden Nachfolger des Meisters ist das flotte braune Bild Nr. 245 mit der Windmühle links. Echt und echt bezeichnet ist die Flußlandschaft vom Jahre 1629, welche durch die Windmühle neben der Kirche unter Bäumen am erhöhten Ufer links ausgezeichnet ist, ganz aufgelöst und verschwimmend in lichtgrau bräunlichem Tone. — Von Sal. Ruysdael war mir die Flußlandschaft mit alter Schloßruine Nr. 480 nicht gut genug für den Meister; hübsch aber ist die Waldlandschaft Nr. 481, braun im Ton, bei goldigem Lichte, kräftiger in der Mache als die Bilder van Goyens.

Von Jakob Ruisdael besitzt Lille kein sehr hervorragendes Bild. Als moderne Nachahmungen bezeichnet auch der Katalog die Nummern 478 und 479, als Kopie Nr. 477. Ruisdaels würdig ist Nr. 476, eine Hügellandschaft mit Häusern, zwischen Bäumen und frappantem Sonnenblick auf dem goldenen Kornfeld im Mittelgrunde. Ein Ruisdael der großen poetischen Art mit alter Ruine und schimmerndem Waldbache ist Nr. 475; aber dieses Bild ist leider so verdorben, daß seine Betrachtung keinen sehr hohen Genuß mehr gewährt. — Aus welchem Grunde das hübsche Bild der Ruisdael-Schule Nr. 476, welches ein goldenes Ährenfeld vor einem Walddorfe darstellt, dem Dubois und zwar einem Simon Dubois, der ein Schüler Wouwermans gewesen sein soll, zugeschrieben wird, weiß ich nicht. Das Monogramm wird vom Katalog für apokryph erklärt, stimmt aber ziemlich genau mit dem Initialmonogramm einer voll ausgeschriebenen Bezeichnung von Salomon Rombouts[1]) überein. Von diesem Künstler wird das Bild herrühren. — Echt und echt bezeichnet sind der A. Pynacker, der F. Moucheron, der Jan Wynants, der K. Du Jardin, der Egb. v. d. Poel, der Ph. Wouverman und der F. v. d. Does: mittelmäßige Bilder dieser bekannten Meister. Richtig benannt schien mir der P. van Asch und der G. Berckheyden; unrichtig benannt die P. Molyn d. Ä., A. v. d. Neer und N. Berchem. — Von den holländischen Seestücken ist nicht viel zu sagen. Warum das L. B. bezeichnete Bild Nr. 565 kein Ludolf Bakhuysen, sondern ein Wigerus Vitringa sein soll, wollte mir nicht einleuchten. Den W. V. V. bezeichneten W. v. d. Velde Nr. 551 hielt ich für echt und gut. Die Echtheit des ähnlich bezeichneten Bildes Nr. 550 will Clément de Ris[2]) nicht anerkennen; ich hielt auch dieses Bild gleichwohl für echt und fein, für ganz willkürlich aber die Benennung Pieters van der Velde für das Bild Nr. 549.

Von der französisch-römischen Schule ist G. Dughet, dessen Name viel unnütz geführt wird, mit einer wirklich echten und charakteristischen Landschaft vertreten: Bäume im Vordergrund, Berge im Hintergrund, ein etruskischer Tempel im Mittelgrund. Die beiden Jan Fr. v. Bloemen (Orizzonte) genannten Bilder wollten wohl P. v. Bloemen genannt sein, sind aber freilich auch von diesem Meister nicht gemalt worden.

Von den älteren französischen Landschaftern sind Allegrain, Lacroix und J. Vernet charakteristisch vertreten. Der große Watteau fehlt. François Watteau und Louis Watteau aber sind recht eigentlich die Maler Lille's, ohne daß man Lille um sie beneiden wird. Das Museum besitzt sieben große Bilder von jedem der beiden. Bertin bezeichnet den Übergang ins neunzehnte Jahrhundert, von dessen großen Meistern Cabat, Jules und Emile Breton, Corot und Daubigny gut in Lille studirt werden können.

Der größte Stolz Lille's ist aber bekanntlich das Musée Wicar, dessen Handzeichnungen eine der ersten Sammlungen Europa's bilden. Leider fehlt mir der Raum, auf dieselbe einzugehen.[3])

7. Lyon.[4])

Lyon ist schon durch die napoleonischen Sendungen reicher, als irgend eine andere Stadt, mit alten Gemälden versehen worden. 1803 erhielt es 31, 1805 14, 1811 nicht weniger als

1) W. Bode, Die Künstler von Haarlem, in dieser Zeitschrift, Bd. VII, S. 173.

2) Musées de province, p. 194.

3) Louis Gonse hat sie in sieben Artikeln der Gazette des beaux-arts beschrieben: 1876, XIV, p. 406 ff; 1877, XV, p. 80 ff; p. 386 ff; XVI, p. 393 ff; p. 551 ff; 1878, XVII p. 40 ff; p. 193 ff.

4) Die Hefte der Gazette des beaux-arts (1875), welche Artikel von E. Véron über das Museum von Lyon enthalten, sind mir beim Schreiben dieser Zeilen nicht zuganglich gewesen.

52 Bilder. Der Reichtum der Stadt vergrößerte die Sammlung rasch. Heute besteht sie aus drei gesonderten Abteilungen, nämlich 1) der „Galerie des peintres Lyonais“, welche über 200 Gemälde von Meistern enthält, die, da sie in Lyon geboren und zum Teil auch erzogen sind, als „Schule von Lyon“ bezeichnet werden, 2) aus den 296 Gemälden des Musée Bernard, einer Sammlung, welche Herr Jacques Bernard gebildet und seiner Adoptiv-vaterstadt geschenkt hat, ja, welche er jährlich durch neue Werke bereichert, und endlich 3) aus der eigentlichen, alle Schulen umfassenden Hauptgalerie, welche nahezu 300 Gemälde zählt.

Die Galerie der Meister von Lyon ist natürlich in hohem Grade lehrreich. Der Lokalpatriotismus hat, indem er sie zusammenstellte, der Kunstgeschichte einen Dienst geleistet. Ob die letztere die Schule von Lyon in ihrem ganzen Umfange als solche anerkennen und nicht manche in Lyon geborene Meister anderen Gruppen zuteilen wird, ist freilich eine andere Frage. Aber der Begriff der Schule von Lyon ist auch von Julius Meyer anerkannt worden.[1]) Als ihre Begründer stellt er Fr. Fleury Richard und P. P. Revoil hin; als ihre Tendenz bezeichnet er die romantische im Gegensatze „zu der idealen Komposition und dem hohen Pathos der klassischen Richtung.“ Pesquidoux[2]) charakterisirt sie folgendermaßen: „Tous ces artistes, à l'imitation de ceux du moyen âge, consacrent les plus sérieuses et les plus hautes facultés à la reproduction des sujets religieux. Ils forment, en France, une école semblable, mais supérieure, parce qu'elle est plus moderne et plus complète, à la celèbre pléiade romano-allemande dont Overbeck est le chef.“ Er nennt als ihre Hauptvertreter Orsel, Flandrin, Périn, Cornu, Janmot. Alle diese Meister sind, mit Ausnahme Perins, der auch unmöglich zur „Schule“ von Lyon gerechnet werden kann, gut und reichlich in der Galerie des peintres Lyonais vertreten: sie und viele andere; des großen Flandrin Werke sind ihr Stolz. Es sind auch Landschafter darunter, wie Aligny, der strenge Stilist, und wie Hector Allemand, der moderne Realist: aber diese ganze „Schule von Lyon“ ist doch zu modern, und ihre Spezialität liegt zu wenig auf dem Gebiete meiner besonderen Studien, als daß ich bei ihr verweilen dürfte.

Das Musée Bernard ist sehr schlecht katalogisirt.[3]) In der Vorrede heißt es: „Les attributions sous lesquelles sont désignés les tableaux composant cette collection, ont été maintenues par M. Bernard qui a cru devoir, en les conservant, respecter l'opinion des amateurs qui les avaient eux-mêmes fixés.“ Unter diesen Umständen würde eine Berichtigung aller Namen dieser Sammlung eine Arbeit sein, die man mir an dieser Stelle weder zumuten noch gestatten würde. Ich will nur bemerken, daß die niederländischen Meister am besten vertreten sind, und versuchen, meine Anmerkungen über die niederländischen Landschafter dieser Abteilung kurz zusammenzufassen. Nr. 1 ist Pieter von Avont: es ist ein Albano-artiger Amorettentanz mit warmer, weich und bräunlich gemalter Baumlandschaft im Hintergrunde. Von der Bezeichnung lese ich noch . . . vont. Weshalb der Katalog den Antwerpener Meister zu den Franzosen stellt, weiß ich nicht. — Unzweifelhaft echt und an der obersten Flagge des Hauptschiffes links in den sich stets bei ihm wiederholenden Buchstabenformen bezeichnet ist der Ad. Willaerts Nr. 284. Vorn ist gekräuseltes gelbgraues Wasser mit Schiffen dargestellt. Im Hintergrunde ragt eine Stadt hinter der Dünenküste herüber. Landschaftlich wirkt das Bild sehr einfach, aber klar und fein im Ton. —

Von den Holländern des Musée Bernard will ich zunächst kurz einige Irrtümer bezeichnen. Irrig benannt sind der van Goyen Nr. 238, der Js. v. Ostade Nr. 258, der Wynants Nr. 287, der Pynacker Nr. 261 und der Asselyn Nr. 208, zweifelhaft waren mir alle N. Berchems der Sammlung, der C. Dekker, der A. Cuyp, der H. Mommers, der Swanevelt, der (falsch bezeichnete) v. Goyen Nr. 239, der A. v. d. Neer und manche andere. Für einfach echt hielt ich die bezeichneten Bilder von Jan Both Nr. 222, von B. Gael Nr. 177, von R. v. Vries Nr. 260 und von C. Poelenburg Nr. 259. — Bilder, welche mir als Seltenheiten oder sonst Anlaß zu besonderen Bemerkungen geben, sind die folgenden:

1) Geschichte der französischen Malerei, S. 119.
2) Voyage artistique en France. p. 247.
3) Notice des tableaux donnés au Musée de Lyon par M. Jacques Bernard en 1875. Lyon 1877.

Nr. 255, eine Winterlandschaft von Eglon van der Neer, bezeichnet EGLON VAN DER NEER, freilich im landschaftlichen Teile unbedeutender, als im figürlichen: aber als Winterbild des Meisters allerdings eine Seltenheit. — Als Seltenheiten sind auch wohl die bezeichneten beiden Tierstücke von Jan Beeldemaker Nr. 209 und 210 zu nennen. — Merkwürdig ist das kleine Hochbild Nr. 279, eine wilde Felsenlandschaft, in welcher ein Weg durch eine enge Schlucht führt, etwas geleckt in der Ausführung, aber nicht bunt im Ton. Das Bild ist mit einem aus P und S verschlungenen Monogramm und der Jahreszahl 1647 bezeichnet. Ein Pieter Snayers ist es aber nicht. Der Katalog nennt Peeter Steevens. Ich sehe, nachdem ich Kramm konsultirt, keinen Grund, an dieser Benennung zu zweifeln. Es müßte der jünger Meister dieses Namens sein. — Ein schönes großes Bild ist die van Goyen zugeschriebene Fluß- und Dorflandschaft Nr. 240, breit, energisch, voll feinen atmosphärischen Lebens; und doch hat es mich eher an eine gewisse Epoche Sal. Ruysdaels, als an van Goyen erinnert. — Der J. Ruisdael Nr. 271 erinnert in der Mache an jene von Bürger dem Isack Ruisdael zugeschriebenen Bilder von Bordeaux, ja es zeigt auch genau dasselbe Monogramm, wie jene. — Nr. 270 dagegen zeigt ein Monogramm, welches, wenn es nicht gefälscht ist, eher auf Jan. v. Rombouts deutet, einen Meister übrigens, von dessen Qualitäten ich mir noch keine klare Vorstellung gebildet habe. Das Frankfurter Bild habe ich, seit ich diesen Spezialitäten obliege, noch nicht wiedergesehen. — Eine Besonderheit ist auch das Bild von C. de Man Nr. 247, echt und voll mit vielverschlungenen Buchstaben bezeichnet. Es ist eine kleine Landschaft mit einer Ruine, unter der ein Bote ruht. Was Immerreel und Kramm über diesen seltenen Meister, der auch radirt hat, sagen, widerspricht dem Bilde nicht. Die Landschaft zeugt eben von keiner selbständigen Empfindung. — Der Seltenheit wegen füge ich noch, obgleich sie nichts Landschaftliches enthält, eine Bauernhochzeit in einem Interieur von Jan Hals an. Das Bild ist HLS bezeichnet. Ist es das Bild, dessen W. Bode in seiner Schrift über Frans Hals erwähnt?[1] Wahrscheinlich doch wohl! — Unter den französischen Landschaftern des vorigen Jahrhunderts im Musée Bernard sind z. B. J. Vernet und Bruandet mit bezeichneten Bildern vertreten; auch Hub. Robert, der französische Pannini, den man im Louvre schätzen lernt, ist da.

Die eigentliche allgemeine Gemäldeabteilung des Musée de Lyon,[2]) ausgezeichnet durch große Figurenbilder, bietet für Landschaftsstudien weniger Anknüpfungspunkte.

Unter den alten Italienern ragen die Werke des Perugino hervor. Berühmt ist Perugino's große Himmelfahrt aus der Peterskirche von Perugia, das Bild, welches 1815 zurückgegeben werden sollte, aber von Pius VII. der Stadt geschenkt wurde. Vasari sagt von ihm: „la quale opera tutta si vede piena di belle fatiche, intanto che ella e la migliore di quelle che sono in Perugia di mano di Pietro lavorate a olio“,[3]) und dem widersprechen Crowe und Cavalcaselle nicht, wenn sie sagen: „The ascension is on a conventional model, fitted to please men not yet initiated to the more perfect and natural creation of Perugino's successors“.[4]) Die Apostel auf der Erde und die Engel im Himmel machen die Darstellung reich und lebendig; die Landschaft ist weit, aber nicht besonders reich, sondern schlicht hingestrichen, wie oft bei dem Meister. — Ferner besitzt Lyon zwei Heilige von Perugino's großem Altarwerke aus S. Agostino in Perugia, dessen ich beim Grenobler Museum gedacht habe. — Unter den vlämischen Figurenbildern ragt P. P. Rubens' Zorn Christi hervor. Wie ein alter Zeus mit dem Donnerkeil bewaffnet, droht Christus von oben herab. Die Heiligen Franz und Dominicus schützen die Erde, indem letzterer seinen Mantel über sie breitet. Das Bild stammt vom Hochaltar der Dominikanerkirche in Antwerpen. Das Brüsseler Bild ist eine Wiederholung. Es ist ein packendes Bild, voll Energie und Leben.[5]) — Den Anspruch, aus

1) Im bes. Abdruck aus Zahn's Jahrbuchern, Leipzig 1871, S. 30.

2) Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée de Lyon par E. C. Martin-Daussigny. Lyon 1877.

3) Ed. Lemonnier VI. p. 48.

4) History etc. Vol III, p. 205.

5) Vergl. den Katalog und Clément de Ris, Musées etc. p. 222.

der deutschen Schule ein Meisterwerk von Dürers eigener Hand zu besitzen, muß Lyon bekanntlich aufgeben. Sein „Rosenkranzfest" ist zwar eines der merkwürdigen Exemplare, in denen der Papst durch die heilige Katharina ersetzt ist; aber es charakterisirt sich durch seine ganze Mache deutlich genug als Kopie.[1]) — Unter den holländischen Figurenbildern ist ein wohl mit Recht Sal. Kooning getauftes alttestamentarisches Gemälde mit lebensgroßen Gestalten (Nr. 182; „le sacrifice de Manué") hervorzuheben. Auch rühmt Lyon sich, einen echten Terburg zu besitzen. Von den nicht zur Schule von Lyon gehörigen Franzosen sind Ph. de Champaigne, Jouvenet, Rigaud, J. Vouet, Eug. Delacroix mit guten Originalwerken vertreten. Aber ich will mich zu den Landschaftern dieser Abteilung wenden.

Die französisch-römische Schule ist zunächst mit einer mittelgroßen, N. Poussin zugeschriebenen Landschaft (Nr. 76) vertreten; aber schon der Katalog sagt, das Bild sehe eher wie ein Dughet aus, dem Patel die Hirtenstaffage eingefügt habe; jedenfalls ist es eine groß gedachte Landschaft des idealen Stils. Die Hand könnte wohl die Hand Dughets sein, wenngleich die größere Buntheit wieder eher an J. F. Milet d. Ä. erinnert. — Für einen echten Dughet hielt ich eher die schöne Landschaft mit Hagar und Ismael Nr. 37. Es ist eine edle Komposition, kräftig in der Mache, warm im Ton. — Auch den Orizzonte Nr. 163 wagte ich nicht zu verdächtigen; so wie ich auch den Seb. Bourdon gelten lassen müßte, obgleich das Bild (Nr. 4) in einem so blonden Tone gehalten ist, wie er bei diesem oft zu bleiiger Schwere nachgedunkeltem Meister selten ist. Klar und gut ist der Jacques Courtois (Borgognone) Nr. 16. Sein Schüler Parrocel (H.) schließt sich ihm nicht ebenbürtig, aber achtenswert, an. Von den eigentlichen Italienern hielt ich den Salv. Rosa (131) für ein recht schwaches Schulbild, die beiden F. Albani (96 und 97) aber für echt.

Die Perle der Landschaften von Lyon gehört der vlämischen Schule an: es ist ein herrliches Waldbild von C. Huysmans. Wenn es die Wiederholung eines Brüsseler Bildes wäre, so wäre es doch jedenfalls eine eigenhändige Wiederholung. Der Meister ist noch dekorativer als J. d'Arthois; aber er erinnert manchmal an Tizian. — Die bekannten vier Elemente von Jan Brueghel (171, 172, 173, 174) hielt ich für flaue Kopien, obgleich das „Feuer" bezeichnet sein soll und Clément de Ris[2]) sagt, sie stammten aus der Braunschweiger Galerie und gehörten zu den schönsten Exemplaren, welche diesen Gegenstand darstellen. Ich könnte die Bezeichnung übersehen haben; aber der Katalog, der alle Inschriften genau registirt, weiß auch nichts von einer solchen. —

Unter den holländischen Landschaftern ist wenig Interessantes. Der A. v. Everdingen und der Jan v. Hagen sind unbezeichnet, könnten aber echt sein; ebenso die Poelenburg und Cuylenborch. Echt und bezeichnet ist das Waldrandbild von J. Wynants Nr. 262, ein charakteristisches, lichtes, etwas hartes Bild. Der Weg führt unterm Eichenwald hin in die Hügelferne. Die Wolken am hellblauen Himmel haben eine gelben Lichtton und violetten Schatten, die Wynants leider manchmal verunstalten. Unecht ist der J. Ruisdael Nr. 238; unecht sind die W. v. d. Velde's (Nr. 254 und 255). Als Seltenheit hervorzuheben ist ein J. v. Geel bezeichnetes recht großes Breitbild, welches einen Schiffbruch im Seesturm an felsiger Küste darstellt und, ehe man die Bezeichnung entziffert, dem B. Peeters zugeschrieben wurde. Das interessante Bild sieht wie eine Vorahnung J. Vernets aus und ist gar nicht ohne Leben. Kramm nennt ihn als Schüler G. Metzu's, fügt aber hinzu: „Ook heeft hij zeeën en zeehavens geschilderd, die zeer uitvoerig en aangenaam van Kleur zijn." — Von den modern französischen Landschaftern sind Daubigny und Corot vertreten. —

1) Vergl. Thausing, Dürer, S. 263.
2) A. a. O., p. 223.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstlitteratur.

Handbuch der Architektur. Zweiter Teil: Die Baustile. I, 1: Die Baukunst der Griechen von Joseph Durm. Darmstadt, J. Ph. Diehl. 1881. 8.

Von der großen, auf eine Reihe von Bänden angelegten Encyklopädie, welche das gesamte Bauwesen durch Fachmänner für Fachkreise darstellen soll und im Verlage von Diehl in Darmstadt erscheint, ist seiner Zeit in diesen Blättern eine kurze Anzeige gemacht worden. Von dem zweiten Teil, welcher die Baustile in ihrer historischen und technischen Entwickelung darlegen soll, liegt die erste Hälfte des ersten Bandes, welche die Baukunst der Griechen von Professor Joseph Durm in Karlsruhe enthalten wird, bereits vor und veranlaßt mich schon jetzt zu einem eingehenderen Referat, denn der Reichtum und der innere Wert des hier bereits Gebotenen ist so groß, daß die Bedeutung des zu erwartenden Ganzen daraus schon jetzt zu ermessen und nicht leicht zu hoch anzuschlagen ist. In erster Linie beruht das Auszeichnende der Arbeit, was sie vor allen ähnlichen Werken unterscheidet, auf der unmittelbaren Anschauung des Verfassers. Und zwar hat er die antiken Monumente nicht etwa auf flüchtiger Reise oberflächlich gesehen und leichte malerische Ansichten derselben in sein Skizzenbuch getragen, sondern er hat überall die Bauten genau untersucht, wo es not that, sie selbständig aufgenommen und vermessen und ihre technischen und künstlerischen Eigentümlichkeiten sorgfältig geprüft. Die Ergebnisse dieser Studien hat er in fließend klarer Darstellung niedergelegt und seinen Text durch eine reiche Fülle von Illustrationen erläutert, die, größtenteils in Zinkotypie ausgeführt, den unmittelbaren Eindruck der Originalzeichnungen wiedergeben. Auch die einzelnen größeren Holzschnitte, durch Cloß in Stuttgart hergestellt, lassen an Präzision nichts zu wünschen. Die ganze Ausstattung ist von einer sachlichen Zweckmäßigkeit, Lebendigkeit und Klarheit, daß wir in unserer kunstgeschichtlichen Litteratur nichts Ähnliches aufzuweisen haben. Das Buch gewinnt dadurch schon auf den ersten Blick den Eindruck ungewöhnlicher Frische und Unmittelbarkeit.

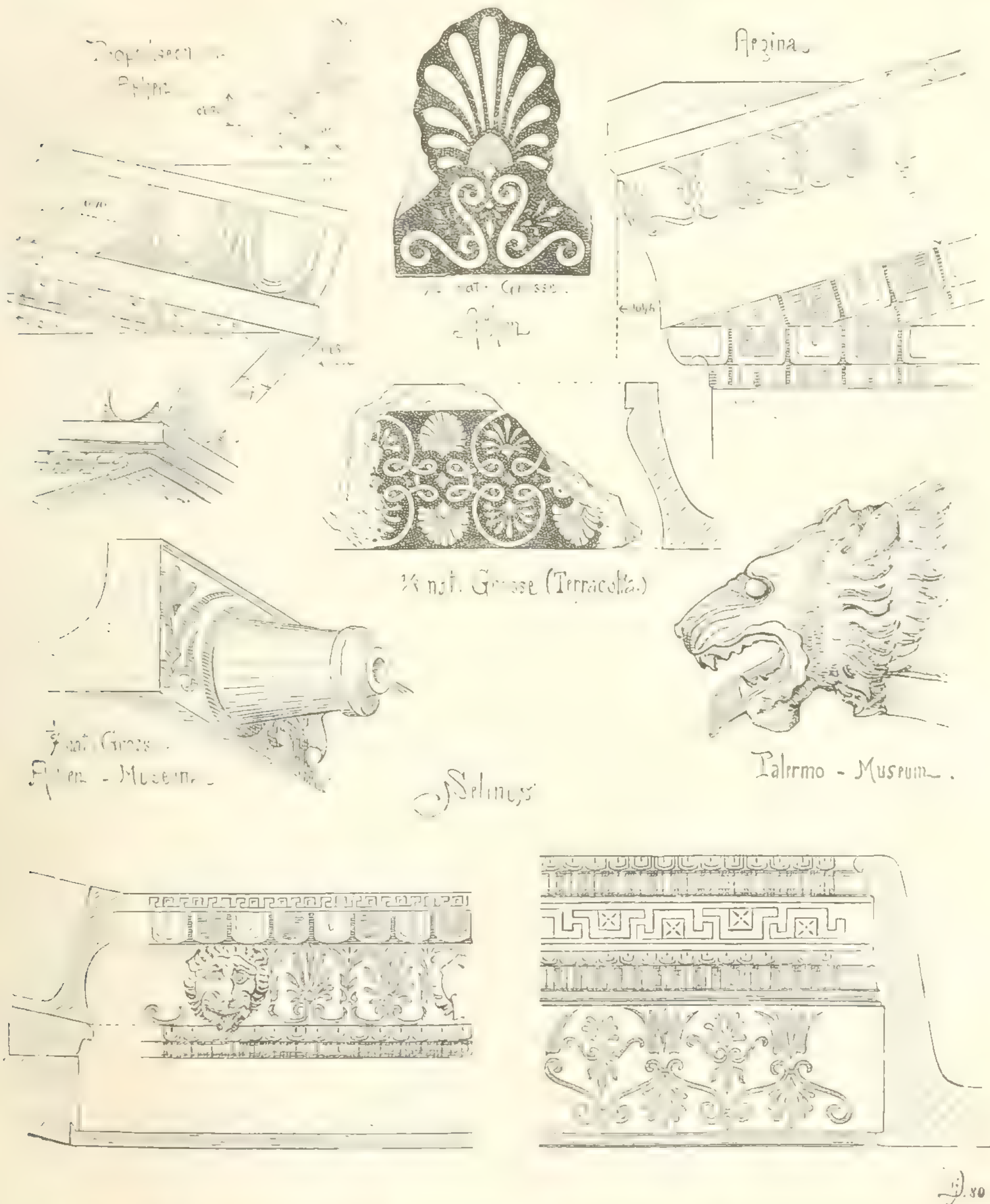
Geht man genauer auf den Inhalt ein, so steigert sich dieser erste Eindruck zu seltener Befriedigung; denn man erkennt bald, daß man einen gewiegten Techniker vor sich hat, der die antiken Monumente nicht durch die Brille akademischer Vorurteile, sondern völlig unbefangen mit klarem und scharfem Blick ins Auge faßt. Gestehen wir uns, daß eine solche Darstellung seit langer Zeit ein frommer Wunsch und ein wahres Bedürfnis war. Fast alle früheren Publikationen der antiken Monumente führten diese in einem idealen Zustande, meist in Restaurationen vor, welche den jetzigen Thatbestand kaum irgendwo erkennen ließen. Daneben fehlte es dann neuerdings nicht an einzelnen Aufnahmen, bei welchen der Wunsch, eine vorgefaßte Meinung durch die Monumente bestätigt zu finden, das Auge der Verfasser bisweilen umnebelt hatte. Hier tritt nun eine frische, mit allen Hilfsmitteln technischer Kenntnisse und historischer Studien ausgestattete Kraft auf den Plan und bringt uns eine solche Fülle neuer Beobachtungen und wichtiger Aufschlüsse, daß die Kunstgeschichte davon dankbar und mit Freuden Akt nehmen und manche hergebrachte Ansicht gründlich revidiren und umgestalten wird.

Die Darstellung beginnt mit einer Einleitung, in welcher auf Grund der umfassenden neueren Forschungen über das orientalische Altertum die Thatsache von dem Einfluß einerseits Ägyptens, anderseits Asiens auf die Entwickelung der griechischen Architektur scharf ins Licht gestellt wird. Wir begegnen hier der schon von früheren Forschern, namentlich von Julius Braun und Semper ausgesprochenen Ansicht, daß das Dorische und Ionische der Griechen auf einer frühern Stufe bei den Orientalen in einer Vermischung bereits vorhanden gewesen, und daß die Thätigkeit der Griechen mehr in der Sichtung und Vergeistigung des Überlieferten als in der Erfindung neuer Formen bestehe. Diesen Satz kann man im allgemeinen zugeben; wenn aber der Verfasser nach dem Vorgang von Julius Braun die bekannten Gräber bei Jerusalem, namentlich das sogenannte Absalomgrab, als Beispiele solcher vorhellenischer Formenverschmelzung anführt, so kann ich dieser Ansicht auch jetzt nicht beitreten. Ich habe

Mutulus vom Parthenon

Dorisches Gebälk restaurirt

schon früher in meiner Geschichte der Architektur darauf hingewiesen, daß die Behandlung des Triglyphenfrieses mit seinen Schilden und die Verbindung desselben mit ionischen Formen große Verwandtschaft mit denselben Elementen am Sarkophage des L. Cornelius Scipio hat, der um 250 vor Christo gearbeitet ist. Für die sogenannten Königsgräber ebendort ist die Entstehung um 45 nach Christo durch die Königin Helena von Adiabene wahrscheinlich. Mit einem Wort: wir besitzen in diesen Denkmälern sicherlich Zeugnisse jener freien Verwendung



und Vermischung der spätgriechischen Bauformen, wie sie unter den Römern üblich war und wie sie unter anderm auch an dem sogenannten Grabmal des Theron zu Agrigent vorkommt. So gewiß die Griechen ihren Formenschatz aus der altorientalischen Kunst geschöpft haben, so vermögen wir doch immer noch nicht die einzelnen Stadien des Umbildungsprozesses mit monumentalen Zeugnissen zu belegen. Weit eher ist uns dies auf dem Gebiete der Kleinkünste, namentlich der Keramik und der Metalltechnik möglich, denn hier haben die neuesten Entdeckungen von Schliemann und Cesnola einen sichern Weg gezeigt.

Noch etwas anderes möchte ich hier sogleich zur Sprache bringen: daß der Verfasser von einer Herleitung des dorischen Stils aus der Holzkonstruktion durchaus nichts wissen will. Ich meine, daß er da doch wohl zu weit geht, und daß man z. B. in den Triglyphen eine in Stein übersetzte Holzform nicht verkennen sollte. Wir dürfen nur nicht vergessen, daß sämtliche vorhandene Monumente, selbst die ältesten, dem Ursprung des Dorismus bereits sehr fern stehen und also von der primitiven Anordnung des Triglyphons uns keine Vorstellung mehr geben. Wenn der Verfasser die Engsäuligkeit des dorischen Stils als Gegengrund gegen die Annahme einen hölzernen Oberbaues ins Feld führt, so darf ich vielleicht daran erinnern, daß der etruskische Bau nachweislich sehr weite Säulenstellungen und hölzernes Gebälk hatte, wie denn im Tempel zu Cori diese Anordnung in steinerner Übertragung sich noch nachweisen läßt. Ohne Zweifel haben wir in jener etruskischen Form die ältere Version, die dem griechisch-dorischen Steinbau vorangegangen ist, anzuerkennen. Übrigens darf man wohl darauf hinweisen, daß in den ältesten Werken der ägyptischen Kunst, den Oberschwellen der Gräber von Memphis und dem Sarkophag des Menkeres, Nachbildungen von Holzkonstruktionen sich ebenso bestimmt ankündigen wie in dem imitirten Sparrenwerk etruskischer Gräberdecken und in den Felsengräbern Lyciens.

In überaus anschaulicher Weise handelt sodann der Verfasser von den ältesten Steinkonstruktionen der heroischen Zeit, den Mauern von Tiryuth, Argos und Mykenae, welchen er Parallelen aus Lycien, Malta und selbst von den Inkasbauten aus Peru, sowie altchinesische Denkmale zur Seite stellt. Treffliche Illustrationen erläutern auch hier den Text, der mit Recht hervorhebt, daß auf diesen zeitlich und räumlich so weit getrennten Punkten nicht von äußerer Übertragung, sondern nur von einer durch ähnliche Voraussetzungen gleichartig gestalteten Konstruktionsform die Rede sein kann. Daß bei solchen Dingen weit weniger der Charakter des Landes und des Volkes, als vielmehr die geologischen Verhältnisse durch die Art des Baumaterials Einfluß auf die Gestaltung haben, hebt der Verfasser mit vollem Recht hervor.

Nach scharfsinniger und eingehender Darlegung der ältesten Kultur- und Bauverhältnisse, nach einem kurzen Überblick über die geschichtliche Entwickelung geht die Darstellung zur Betrachtung des griechischen Tempels über und handelt zunächst von der dorischen Ordnung, die nach ihrer gesamten Anlage, nach Gestaltung und Konstruktion der Hauptteile in den Umfassungsmauern, den Terrassen, Fundamenten, Stylobat, Fußboden, Cellawänden, Thüren und Fenstern, Säulen, Anten, Epistylien, Triglyphenfries, Hauptgesimsen, Pteron- und Celladecken, Giebel und Tempeldach aufs sorgfältigste entwickelt wird.

Das zweite Kapitel behandelt die Kurvaturen der Horizontalen, das dritte die Polychromie, das vierte die innere Dekoration, und das fünfte, von welchem nur der Anfang erst vorliegt, wird die Tempelarten betrachten. Das Prinzip dieser Einteilung ist nicht ganz stichhaltig, denn bei der „innern Dekoration" finden Brandopferaltäre und Tempelbezirke Erwähnung, die richtiger an anderem Orte zu behandeln wären. Es ist an dieser Stelle übrigens unmöglich, die außerordentliche Fülle eigener Beobachtung über technische Eigentümlichkeiten des griechischen Tempels auch nur anzudeuten, welche in allen Teilen der Darstellung gleichmäßig auf Schritt und Tritt uns begegnet. Das treffliche Buch ist eine wahre Fundgrube der Belehrung und Anregung für die Architekten, wie wir bis jetzt in keiner Litteratur ähnliches von gleichem Werte besitzen.

Nur einige Punkte von prinzipieller Bedeutung mögen noch kurz hervorgehoben werden. Zunächst die vielbesprochene und umstrittene Hypäthralanlage, die, wie mehrfach neuerdings, so auch von Durm in Frage gestellt wird, indem er hervorhebt, daß die Alten auf eine intensive Beleuchtung ihrer Tempel nicht bedacht gewesen seien, vielmehr, wie noch heute die Sitte im Süden ist, ein mystisches Dämmerlicht in den Tempeln vorgezogen hätten. Es ist richtig, daß die moderne Theorie vom Hypäthraltempel neuerdings gewichtigen Bedenken begegnet ist, obwohl es uns schwer wird, z. B. den ganzen Reichtum in der Ausstattung des Zeus von Phidias für einen halbdunkeln Tempelraum ausgeführt zu denken. Nun kommen uns aber eben durch Dr. Dörpfeld im Reichsanzeiger Nachrichten über die jüngsten Ergebnisse der Forschungen im Zeustempel, die, wenn nicht alles täuscht, die Frage nach dem Hypäthral-

tempel definitiv zur Entscheidung bringen. Demnach sollen die Vorrichtungen für das Hypäthron der Cella, einschließlich der „bautechnischen Anlage, durch welche das einfallende Regenwasser und das von dem Bilde herablaufende Öl abgeleitet wurden", entdeckt worden sein. Ist diese Auffassung nicht zu sanguinisch und bestätigen die weiter abzuwartenden genaueren Publikationen den also signalisirten Thatbestand, dann haben allerdings die Antihypäthralen die Segel zu streichen; dann ist nicht bloß der Zeustempel zu Olympia, sondern auch der Parthenon samt vielen anderen griechischen Tempeln wirklich mit hypäthraler Cella versehen gewesen. Die archäologische Welt wird mit Spannung diesen weiteren Mitteilungen entgegensehen.

Besonders einschneidend sind sodann die Untersuchungen Durms über die Kurvaturen. Der Verfasser hat die subtilen Messungen Hoffers und Penrose's durch eigene Aufnahmen kontrollirt und dieselben graphisch dargestellt. Nach diesen Ermittelungen wird man allerdings sich wohl entschließen müssen, ihm Recht zu geben, wenn er behauptet, daß diese Kurvaturen nicht als Ergebnisse einer ursprünglich beabsichtigten, auf besondere optische Raffinements ausgehenden technischen Anlage zurückzuführen seien. Er macht besonders den Zustand starker Zerstörung einerseits geltend, und hebt anderseits manche auffallende Ungenauigkeiten in der Bauführung hervor, z. B. daß die vier Eckpunkte am Parthenon nicht einmal in gleicher Höhe liegen, um daraus den Schluß zu ziehen, daß jene minutiösen Kurvaturen keinen Zusammenhang mit den optischen Feinheiten haben, welche man dabei als Absicht voraussetzen wollte. Allem Anscheine nach sind diese genauen Untersuchungen geeignet, die vielumstrittene Frage zu einer endgiltigen Lösung zu führen.

Was endlich die Polychromie betrifft, so tritt der Verfasser in die Reihe derjenigen, welche für die Architektur wie für die Plastik der Griechen die vollständige Bemalung in Anspruch nehmen, eine Anschauung, welcher schwerlich noch irgend Begründetes entgegen zu stellen ist, und welche der Verfasser schon in seiner kürzlich erschienenen Monographie eingehender begründet hat. Zwei in reichem Farbendruck schön ausgeführte Tafeln erläutern des Verfassers Anschauungen von der Polychromie des dorischen und des ionischen Baues in Gegenüberstellung mit einem Beispiel ägyptischer Polychromie. Ich will indes nicht verhehlen, daß der gelbe Mäander am Abacus des dorischen Kapitäls etwas zu grell ausgefallen ist.

Von Einzelheiten, die ein Bedenken erregen können, will ich nur den Grundriß der Propyläen von Athen auf Seite 47 und ebenso auf dem Gesamtplan der Akropolis Seite 126 erwähnen, weil hier in der Südhalle die Resultate der neuesten Untersuchungen Bohns noch keine Berücksichtigung erfahren haben. Bei einer neuen Auflage wird dies indes leicht zu ändern sein. Erstaunt war ich, auf Seite 2 in dem Litteraturverzeichnis Theodor Seemanns Geschichte der bildenden Kunst anzutreffen! Wie ein solches Machwerk zu dieser Ehre kommt, ist mir unverständlich. Endlich gestatte man mir noch eine kleine Schulmeisterbemerkung über das barbarische Wort „figuralisch" auf Seite 83, welches schon öfter in Schriften manches unserer österreichischen Kollegen mich unangenehm berührt hat. Warum denn nicht „figürlich" oder allenfalls „figural"? Zum Schluß nochmals, obwohl ich nicht mit allen Ansichten des Verfassers übereinstimme, die uneingeschränkte Anerkennung für seine schöne und gediegene Arbeit, von der man sich durchgreifenden Erfolg, namentlich in den Kreisen der Fachgenossen versprechen darf.

W. Lübke.

Notizen.

Zur Baugeschichte des Bamberger Domes. Der Schematismus des Erzbistums Bamberg von 1876 giebt folgende baugeschichtliche Notizen über den Bamberger Dom: 1. Eberhard I., Burggraf von Magdeburg, seit 1013 Erzkanzler des italienischen Reiches, regierte als Erzbischof vom 1. November 1007 bis 15. August 1042. Der 1004 gegründete Dom zu Bamberg wurde am 6. Mai 1012 eingeweiht. — 4. Adalbero, Herzog von Kärnten, regierte vom 25. August 1053 bis 14. Februar 1057; er besserte an der Domkirche aus. — 7. Unter Rupert brannte am Ostersonntag 1081 die Domkirche bis auf die Mauern ab. — 8. Otto I., kaiserlicher Kanzler, regierte vom 21. Dezember 1102 bis 30. Juni 1139. Er stellte 1110 den Dom in seiner ursprünglichen Form wieder her durch Meister Paleo.

Die Einweihung erfolgte am 3. April 1111. — 13. Thiemo von Lyskir regierte vom Juni 1196—1201. Auf der Provinzialsynode 1196 wurde den Bürgern eine Steuer zur Domrestauration auferlegt, wodurch der Bischof sich verhaßt machte. — 15. Egbert, Graf von Meran und Andechs regierte von 1203—1236. Egbert wurde 1232 auf einer Reise nach Italien von Herzog Bernhard von Kärnten gefangen genommen, auf Verwendung des Fürstbischofs von Salzburg wieder frei gelassen; daher stiftete er 1235 die Abtei Griffenberg in Kärnten. 1232 und 1236 erfolgten Ablässe für die Besucher des Domes. 1237 war große Einweihung des Domes in Gegenwart der Bischöfe von Naumburg, Würzburg und Merseburg. Da die mit den frühgotischen Teilen des Domes verwandten Bauten, und zwar die Kathedrale von Lausanne 1235—1275, Ebrach 1200—1230, die Kirche in Gelnhausen von 1230 an, der Magdeburger Dom 1208—1234, die der Zeit entsprechenden Teile in Maulbronn nach 1220, erbaut wurden, so darf man den Schluß ziehen, daß die Frühgotik am Bamberger Dom in die Regierungszeit Egberts fällt, nicht in die Zeit von 1274, wie Schnaase meint, in welcher unter Erzbischof Berthold, Graf von Leiningen (1257—1283) ein neuer Ablaß „pro restauratione ecclesiae" datirt. Der Meister der Frühgotik am Bamberger Dom hat seine Architektur in Laon studirt, und zwar sicherlich nicht durch bloßes Sehen, sondern er hat wohl an der Kathedrale von Laon mitgearbeitet, diese wurde um 1200 erbaut. Vielleicht hat derselbe Meister nach Vollendung seiner Wirksamkeit am Kloster Ebrach gebaut, welches am 4. Juni 1200 unter Abt Herrmann I. begonnen wurde, und zwar die mit dem Bamberger Dom verwandten frühgotischen Teile, die wohl unter Abt Engelbert, 1230—1236, entstanden sind. Die Vollendungsjahreszahl 1285 kann sich nur auf die Westfront beziehen, deren Radfenster an Straßburg und Weißenburg erinnert. Die Frühgotik am Dom zu Bamberg ums Jahr 1274 zu datiren, scheint ganz ungerechtfertigt zu sein; denn, wenn um diese Zeit ein Meister nach Frankreich gegangen wäre, hätte er sicherlich nicht Laon kopirt, sondern opere francigeno gebaut. Wenn er aber, wie ich glaube, in Laon selbstthätig war, so muß er, als er von dort nach Deutschland um 1200 zurückkehrte, doch mindestens 20 Jahre alt gewesen sein; dann also hätte er, wenn Schnaase recht hätte, in seinem 94. Jahr die Frühgotik in Bamberg eingeführt, was doch unglaublich ist. Nach Heller wurden 1766—1767 die obersten steinernen Stockwerke der Domtürme sowie die Helme abgebrochen und neugebaut, der Dachreiter entfernt. Möchte man sich doch entschließen die Türme zu vollenden, ihnen die Steinhelme aufzusetzen, die sicherlich für sie bestimmt waren! Rudolf Redtenbacher.

A. R. Konversation, Radirung von Fritz Werner nach seinem eigenen Gemälde. Die Zahl der Bilder, welche von den Ausstellungen der Berliner Akademie in den eisernen Fonds unseres Kunstbestandes übergehen, d. h. sich über den augenblicklichen Erfolg zu bleibendem Wert erheben, ist so gering, daß unsere Zeit trotz ihrer massenhaften Produktion auf allen Kunstgebieten dermaleinst bei einem Generalappell von Meisterwerken aller Epochen recht schwach vertreten sein wird. Wir hoffen aber, daß die Potsdamer Grenadiere, welche auf der Terrasse von Sanssouci mit den drallen Kindermädchen ihren Spaß treiben, darunter sein werden, wenn man anders nach der sieghaften Wirkung urteilen darf, welche Fritz Werners Bild seit sechs Jahren auf jedermann, der es gesehen, ausgeübt hat. Da ist keine Miene, keine Bewegung, keine Wendung, die nicht so, sondern anders hätte sein müssen. In der Konzeption, in der Durchführung und in der kühlen malerischen Behandlung, welche den Herbstton treffend charakterisirt, ist es ein Bild so recht aus einem Guß, erfrischend und erfreuend durch den gesunden, harmlosen Humor, der aus jedem Pinselstriche blitzt. Fritz Werner war ursprünglich Kupferstecher, bevor er sich unter der Ägide Menzels der Malerei und speziell der Schilderung der Friedericianischen Zeit widmete. Auf unsere Bitte hat er wieder nach langer Entwöhnung zur Radirnadel gegriffen, und so haben wir die Freude, unseren Lesern den seltenen Genuß einer echten, flotten und kecken „Malerradirung" bieten zu können. Wir dürfen im voraus annehmen, daß Fritz Werner, den die Leser der „Zeitschrift" durch das Bild der Dresdener Galerie auch als tüchtigen Interieur- und Genremaler des modernen Lebens kennen gelernt haben, seine Lieblingsschöpfung in der liebevollsten Weise nachgeschaffen hat. — Das Bild befindet sich im Besitze des Herrn v. Krause in Berlin.



Perugino oder Raffael?

Einige Worte der Abwehr, von Ivan Lermolieff.

Mit Illustrationen.

II.



Fig. A. Albertina (Pinturicchio)

In meinem vorigen Aufsatze habe ich mich bemüht, auf die zwei ersten von Direktor Lippmann mir gemachten Vorwürfe Rede und Antwort zu stehen; es erübrigt mir nun noch, gegen die dritte seiner Beschuldigungen, nämlich in einer andern Zeichnung Raffael mit Pinturicchio verwechselt zu haben, mich zu verteidigen.

Diese Federzeichnung, von der unter Figur A ein Facsimile gegeben ist, befindet sich in der Albertina zu Wien. Herr Dr. Lippmann schreibt dieselbe, wie gesagt, dem Raffael zu; die Herren Direktoren J. Meyer und Dr. Bode geben sie dagegen (s. Katalog der Berliner Galerie, Nr. 145, S. 347) dem Perugino; also gerät der Herr Direktor in dieser Frage mit seinen Kollegen in Kollision. Übrigens hat selbst Passavant nicht gewagt, die Wiener Zeichnung in sein sonst nicht gerade exklusives Inventarium der Werke Raffaels aufzunehmen, sondern schreibt sie vielmehr ebenfalls dem Pietro Vannucci zu. Herr Prof. Thausing, der schon durch seine Stellung als Direktor der Albertina besser als andere in der Lage ist, über die Zeichnung uns Bescheid zu geben, ist, und zwar zur gleichen Zeit wie ich selbst, zu der Erkenntnis gelangt, daß diese fein ausgeführte Federzeichnung, seit undenklicher Zeit und, wie ich glaube, auch heute noch in der Albertina unter dem falschen Namen des Urbinaten ausgestellt, keinem andern Meister angehöre als dem so sehr verkannten, ja verleumdeten Bernardino Betti,

il Pinturicchio. Das Zeugnis des ebengenannten Kunstforschers ist für meine Thesis, wenn auch nicht ausschlaggebend, so doch gewiß von sehr großem Gewichte. Die Zeichnung der Albertina stimmt nun in der Form und Bewegung der Hand, in der Faltenbildung, in der Strichführung vollkommen überein mit einer Federzeichnung der Louvre-Sammlung, welche mit gleichem Unrecht dem Raffael zugeschrieben wird (der Madonna, welche dem unbekleideten, auf ihrem Knie sitzenden Christkind ein Buch vorhält; auf der Rückseite zwei Studien zu Putten; Braun, Nr. 250). Dieses Blatt gehört freilich einer etwas späteren Epoche des Pinturicchio an, als das in der Albertina befindliche (A) und dürfte ungefähr in die Zeit zu setzen sein, wo Pinturicchio seine „Zwei Grazien" (in Venedig) nach der antiken Marmorgruppe in Siena kopirte.

Ich möchte mich zunächst über diese Zeichnung näher erklären. Neuerdings haben einige Kunstschriftsteller diese „Zwei Grazien" in der venetianischen Akademie als einen Beweis von Raffaels Gegenwart in Siena wieder angeführt. Ich frage jedoch jeden unbefangenen, mit Raffaels Art und Weise vertrauten Kunstfreund, ob er in denselben wirklich die dem Urbinaten so eigentümlichen runden, vollen Körperformen zu erkennen imstande ist? Man stelle nur die Federzeichnung mit den „Zwei Grazien" (in Venedig) neben Raffaels liebliches Bildchen der „Drei Grazien" (bei Lord Dudley). Ich denke, man wird dann nicht ableugnen können, daß in beiden Werken die Auffassung des weiblichen Körpers eine durchaus verschiedene ist. Es ist allerdings höchst wahrscheinlich, wenngleich keine authentischen Beweise dafür vorliegen, daß der junge Raffael, sei's im Jahre 1503 von Perugia aus, sei's später von Florenz kommend, seinem in Siena beschäftigten Lehrer und Freunde Pinturicchio einen Besuch abgestattet und bei einem solchen kurzen Aufenthalt auch eine Skizze von jener damals hochgefeierten Marmorgruppe in sein Studienbuch gezeichnet habe, welche Skizze er dann später seinem Bilde bei Lord Dudley zu Grunde legte. Das alles ist nicht nur möglich, sondern sogar wahrscheinlich; nur sollte man nicht, meine ich, zum Beweise von Raffaels Aufenthalt in Siena die Federzeichnung mit den „Zwei Grazien" in Venedig citiren: eine Annahme, gegen welche sowohl äußere als innere Gründe sprechen. Zunächst ist in der venetianischen Federzeichnung die Manier entschieden die dem Pinturicchio eigentümliche und hat nicht das geringste mit der Strichführung zu schaffen, die wir z. B. auf dem Blatte im British Museum (Braun, 79) wahrnehmen, auf welchem Raffael eine andere Marmorstatue, nämlich den David des Michelangelo, nachgebildet hat. Zudem ist hier der Umstand in Betracht zu ziehen, daß die dritte Grazie der Marmorgruppe, welch ein ähnlicher Stellung auf dem Dudleybilde Raffaels sich vorfindet, auf der venetianischen Zeichnung gar nicht vorhanden ist. Sodann ist die große Verschiedenheit in der Auffassung sowohl der Köpfe als des Körpers wohl zu beachten. Während der en face gesehene Kopf der Grazie auf dem Blatte in Venedig zahlreichen anderen weiblichen Köpfen des Pinturicchio auffallend gleicht, entspricht dagegen derselbe Kopf auf dem Dudleybilde mit seiner vollen runden Form und seinem lieblichen Ausdruck einem Engelskopfe, der uns aus Raffaels bekannten Bilde im Vatikan (der „Krönung Mariä", 1502—1503) entgegenblickt. Schließlich ist noch zu bemerken, daß die Formen des weiblichen Körpers in diesen drei Werken, nämlich in der antiken Marmorgruppe in Siena (Lombardi, Nr. 216), auf der venetianischen Federzeichnung (A. Perini, Nr. 59) und im Dudleybilde Raffaels, tiefgehende Verschiedenheiten in der Auffassung auf-

weisen. Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß, wo es sich um die Bestimmung einer guten Zeichnung aus der Schule von Perugia handelte, das Urteil der Fachmänner zwischen den Namen Raffaels und Perugino's hin und her zu schwanken pflegte. In derselben Weise ist es mit der Federzeichnung A ergangen: doch ist es befremdlicherweise nicht einem einzigen unter meinen hochverehrten Fachgenossen je in den Sinn gekommen, auf den verstoßenen Pinturicchio zu raten, wahrscheinlich doch nur deshalb, weil Vasari diesen Maler in einen schlechten Leumund gebracht und durch die verächtliche Art, in der er ihn behandelt hat, seinen Nachfolgern in der Kunstgeschichte alle Lust benahm, die Werke dieses Meisters mit unparteiischem Auge sich anzusehen, sowie ihnen jene liebevolle Aufmerksamkeit zu schenken, ohne welche ja weder die Menschen selbst, noch viel weniger aber ihre Werke sich uns je ganz offenbaren. War von Pinturicchio die Rede, so pflegten bisher die Kunsthistoriker, kompetente wie inkompetente, die Nase zu rümpfen, sofort bereit, die Mängel in seinen Bildern — und in welchem Werke von Menschenhand fänden sich nicht solche? — herauszusuchen und hervorzuheben, ja ins grellste Licht zu stellen, darüber aber auch, wie das immer der Fall ist, die vielen herrlichen Seiten in denselben ganz zu übersehen. So ist man denn in neuester Zeit sogar dahin gekommen, das Gute in den Gemälden des verachteten Pinturicchio entweder dem Raffael selbst oder doch wenigstens dem Perugino anzurechnen, um dem Meister in seinem eigenen Werke blos das minder Gute und Lobenswerte zu belassen. Man sieht hier den Fluch des Vorurteils. Zu welch schreienden Ungerechtigkeiten, ja Greueln aller Art haben nicht auch sonst in der Schule eingesogene Vorstellungen und vorgefaßte Meinungen zu allen Zeiten die schwachen Menschenkinder hingerissen! Ja, hätte die Chronologie dem Aretiner es nicht unmöglich gemacht, auch bei Pinturicchio's malerischer Ausschmückung der Säle des Appartamento Borgia (im Vatikan) die Beihilfe Raffaels in Anspruch zu nehmen, so können wir gewiß sein, daß heutzutage die meisten Kunsthistoriker und Kritiker es dahin gebracht hätten, aus jener in ihrer Art einzig dastehenden Dekoration, und besonders aus den am besten gelungenen Figuren, mit feinster Nase die Hand und den Geist des göttlichen Urbinaten herauszuwittern.

Indes, zum Glück für Pinturicchio, besitzen wir ein durch Dokumente beglaubigtes Werk von ihm in dem Wandgemälde der Kapelle rechts in S. Maria del Popolo in Rom, wo am Altar das „Präsepium" dargestellt ist. Die Madonna ist hier knieend mit gefalteten Händen gegen das am Boden liegende Christkind sich neigend repräsentirt. Das Bild wurde im Auftrage sei es des Papstes Sixtus IV. selbst, sei es des Kardinals D. della Rovere (s. Crowe und Cavalcaselle) von Pinturicchio etwa in den Jahren 1483—1485 ausgeführt. (Von Alinari photographirt, Nr. 7283.) Nun befindet sich aber die fein ausgeführte Federzeichnung zu der knieenden Madonna unter den sogen. Raffaelzeichnungen der Akademie in Venedig. Wir geben das Facsimile derselben unter Fig. B mit der Bitte an alle unparteiischen Kunstfreunde, diese letztere Federzeichnung mit der in der Albertina (Fig. A) eingehend zu vergleichen und darauf hin prüfen zu wollen, ob sie nicht in beiden ganz denselben Geist, ganz dieselbe Hand zu finden imstande sind.

„Ganz wohl" — wird wahrscheinlich Direktor Lippmann, mir hier ins Wort fallend, entgegnen —, „damit beweist ihr eben nur, daß auch die Zeichnung der Albertina keinem andern Meister als Raffael selbst angehört, da ja kein besonnener Kunst-

forscher und Kenner, sei es in Deutschland, sei es in Frankreich und England, bis jetzt an der Echtheit der venetianischen Raffaelzeichnungen je hat zweifeln können. Raffael wird eben in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Perugia sowohl diese als auch die anderen Studien seines Freundes Pinturicchio zur eigenen Belehrung sich kopirt haben." Auf einen solchen spitzfindigen Einwurf begnüge ich mich indessen meinem verehrlichen Gegner zu bemerken, daß erstens alle uns bekannten authentischen Zeichnungen aus jener Frühzeit Raffaels (1500—1506) gegen diese ganz willkürliche Annahme zeugen, und daß zweitens alle anderen, von Alt und Jung dem Pinturicchio zuerkannten Werke, sowohl Zeichnungen als Gemälde, sei's in der Mache, sei's in den Formen und in den Gesichtstypen, der Zeichnung B entsprechen. Man stelle z. B. die Madonnenköpfe auf den Zeichnungen A und B neben den Kopf der heil. Jungfrau im Bilde des Pinturicchio, welches gegenwärtig in der Galerie der Akademie von Siena sich befindet (Lombardi, Nr. 1424) oder neben einige Madonnenköpfe im Appartamento Borgia, und man wird gewiß nicht in Abrede stellen, daß alle diese Madonnenköpfe fast identisch sind, und daß wir überdies in all diesen Werken denselben Faltenwurf und die nämliche Handform mit den langen zugespitzten Fingern wiederfinden. Man vergleiche ferner die in den Uffizien zu Florenz dem Pinturicchio richtig zuerkannten Federzeichnungen (Philpot, Nr. 737 und 740); die erstere derselben stellt ein vorwärts schreitendes Weib dar, das mit der Rechten einen Korb trägt; auf dem zweiten Blatte (740) sind zwei allegorische weibliche Figuren dargestellt, von denen die eine ein Füllhorn in der Rechten hält.



Fig. B. Akademie in Venedig. (Pinturicchio.)

Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir, meine Freunde auf eine für den Pinturicchio charakteristische Angewöhnung aufmerksam zu machen, nämlich auf die auf den Gewändern stufenweise übereinander angegebenen Faltenansätze (I u. II); dergleichen treffen wir auf den eben angeführten Blättern in den Uffizien, in Nr. 737 auf den Falten der zwischen den Beinen herabfallenden Mantelspitzen, und in Nr. 740, unter andern, auch auf den Kleiderfalten auf der rechten Schulter des Weibes mit dem Füllhorn; wir treffen sie ebenso auf der Zeichnung der Albertina (A), unten links in den Mantelfalten; auf der Federzeichnung der venetianischen Akademie (B), sowie desgleichen auf anderen Blättern (Nr. 4, 10, 18, 44, 65 u. s. f. bei Perini) derselben

Sammlung; solche Faltenansätze finden wir endlich auch auf der andern sogen. Raffaelzeichnung im Louvre (Nr. 250 bei Braun).

Hier wird mir nun mit großer Entschiedenheit ein neuer Einwand entgegengehalten: „Die Zeichnungen in Venedig, so höre ich eine jugendliche Stimme ausrufen, die ihr, blinder Mann, für Studien zum Wandgemälde „Mosis' Reise" (Sixtina) uns ausgeben möchtet, sind offenbar nichts anderes als Übungsblätter eines Anfängers, der nach den Vorlagen des Meisters Perugino exerciren mußte, da ja so sorgfältig ausgeführte Federzeichnungen durchaus nicht vorbereitende Studien sein können". Wiewohl diese Einwendung mir mehr die Verteidigungsweise und den Geist eines Advokaten denn eines Kunstkenners zu verraten scheint, so will ich doch auch diesen übrigens gut gemeinten und wohl in vollem Ernst mir gemachten Einwurf eines, wie mich dünkt, redlichen angehenden Forschers nicht ganz unberücksichtigt lassen. Vorerst erlaube ich mir nun, meinem jugendlichen Widersacher zu bemerken, daß es mir doch gar zu gewagt von ihm erscheint, Zeichnungen, wie die in Venedig, welche bisher von den hervorragendsten Kunstforschern und Raffaelkennern, wie Bossi, Rumohr, Passavant, Cavalcaselle, Springer u. a. m., dem Urbinaten zugeschrieben wurden, ohne weiteres für „Schulexercitien", und zudem eines „Anfängers" ausgeben zu wollen; ferner möchte ich bei dieser Gelegenheit meine Gegner darauf aufmerksam machen, daß eine Kopie sich stets genau ans Original hält, was in jener Zeichnung, die ich in meinem Buche[1] für Studien Pinturicchio's zu seinem Wandgemälde „Reise Mosis" erklärte, eben nicht der Fall ist. So ist z. B. auf der Zeichnung an der an Mosis' Söhnlein die Operation vollziehenden Frau (Perini, 18) der linke Fuß sichtbar, während auf dem Frescobild der Mantel denselben verdeckt; ebenso ist die Kopfstellung an der Zipporah im Gemälde nicht genau dieselbe wie auf den Zeichnungen. Und hier möchte ich noch bemerken, daß die Putti in eben diesem Wandgemälde der Sixtina fast dieselben in Form und Ausdruck sind, wie die Putti auf einigen der reizenden Darstellungen des Pinturicchio im Appartamento Borgia. Warum, frage ich endlich, macht man nicht die nämliche Bemerkung über die Studienzeichnungen des Perugino? Auch diese sind ja zum großen Teil sehr fleißig mit der Feder, mit Kreide oder Silberstift ausgeführt. Ist etwa jene mit der Feder ausgeführte Zeichnung des Domenico Ghirlandaio zu der Wasser in ein Becken gießenden Frau (in den Uffizien, Philpot, 682)[2] nicht ebenfalls mit großer Sorgfalt behandelt? Oder sind etwa die Federstudien des Fra Bartolommeo und vieler anderer Quattrocentisten mit geringerem Fleiße ausgeführt als die Federzeichnung aus der Frühzeit des Pinturicchio in Venedig? Gehen wir mit dieser modernen gelehrten Deutelungssucht an die alten Kunstwerke heran, so verderben wir uns schon von vornherein den Genuß jedes Kunstwerks, sagt mit Recht Dr. Bode, und wir stimmen ihm hier von ganzem Herzen bei. Auf Grund der gegebenen Beweise dürfte es uns also gestattet sein, die Federzeichnung B als die ausgeführte Studie zu Pinturicchio's Madonna im „Praesepium" der ersten Kapelle rechts von S. Maria del Popolo zu betrachten, und da, wie es jedem einleuchten wird, dieselbe die nämliche Mache wie die Zeichnung der Albertina (A) an den Tag legt, ergiebt sich, daß auch **diese letztere Federzeichnung für das Werk des Bernardino Betti, il Pinturicchio genannt, erklärt werden muß** — quod erat demonstrandum.

---

1) „Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin" S. 318, 19, 20).
2) Studie zur „Geburt Mariä" im Chore von S. Maria Novella.

Mein verehrlicher Gegner, Herr Direktor Lippmann, giebt bei Besprechung dieser letzteren Zeichnung (A) allerdings zu, daß dieselbe, namentlich in der Form der Hände, nicht ganz den sonstigen Zeichnungen Raffaels entspreche; auch deute die Komposition (Dreifigurenbild), sowie das auf einem Kissen sitzende Christkind auf eine andere Schule (?) als die des Perugino hin; er meint deshalb, Raffael dürfte dieser seiner Zeichnung zwei Madonnenstiche des Martin Schongauer zu Grunde gelegt haben. Der Gedanke, Raffael Santi von Urbino als Schüler oder wenigstens Nachahmer des Martin Schön uns vorzustellen, ist allerdings sehr originell, und ich zweifle nicht, daß derselbe von allen Verehrern der Beeinflussungstheorie mit Trompetenschall wird begrüßt werden. Mir aber, der ich dieser Guttaperchatheorie von ganzem Herzen abhold bin, erscheint ein solcher Einfall, so gut er auch immer gemeint sein und so patriotisch er auch manchem erscheinen mag, doch nicht recht ernst; würde ich mich doch, gestützt auf diese Beeinflussungstheorie, anheischig machen den Beweis zu liefern, und zwar mit derselben Evidenz, wie Direktor Lippmann seine Thesis von Raffaels Abstammung von Martin Schongauer begründet, daß sogar Michelangelo Buonarroti gar manche seiner Figuren dem Michael Wohlgemuth entlehnt haben dürfte, und daß somit auch der große Florentiner von dem Nürnberger Meister herzuleiten sei. Was aber die „Dreifigurenbilder" anbelangt, so sollte es Herrn Direktor Lippmann doch nicht unbekannt geblieben sein, daß, während des 15. Jahrhunderts und in den ersten Dezennien des folgenden, diese Art der Anordnung in Mittelitalien, sowohl in der Schule des Francia, als auch namentlich in der von Siena (Matteo und Bernardino da Siena, Neroccio Landi, Cozzarelli u. a. m.) an der Tagesordnung war.

Gehört nun, wie ich fest überzeugt bin, die Federzeichnung der Albertina (A) dem Pinturicchio, so kann es keinem Zweifel mehr unterliegen, daß in jenen Jahren (1501—1504) der junge, lernbegierige Raffael nicht nur Zeichnungen seines Meisters Perugino, sondern, wie wir sehen, auch eine seines väterlichen Freundes Pinturicchio, und zwar zu seinem Bilde in der Berliner Galerie (Nr. 145) benutzt hat. Schon aus diesem Umstande dürfte, meine ich, der Schluß gezogen werden, daß Raffael von Pinturicchio's Kunst eine ganz andere Meinung haben mußte als Vasari und alle Nachtreter desselben. Die Wut dieser letzteren gegen den armen Pinturicchio scheint wirklich keine Grenzen zu kennen. So hat man neuerdings sogar die Aufschrift oben auf einer getuschten Zeichnung zu einem der sienesischen Frescobilder des Pinturicchio[1]) für die Schriftzüge Raffaels erklärt, um damit den unumstößlichen Beweis zu liefern, daß sowohl die Zeichnung in den Uffizien als auch die zwei anderen uns bekannten und ebenfalls zu Wandgemälden in der Libreria des Domes von Siena dienenden Blätter (bei Baldeschi und beim Herzog von Devonshire) unbedingt dem Raffael angehören müssen. Wiewohl eine solche Thatsache noch keineswegs in dieser Streitfrage als entscheidend betrachtet werden könnte, würde man derselben doch, falls sie wahr wäre, eine gewisse Bedeutung nicht absprechen dürfen. Nach einer genauen Vergleichung der Handschrift Raffaels mit der Handschrift auf der Zeichnung in den Uffizien bin ich aber zu der Überzeugung gelangt, daß die Identität der Schriftzüge keine so weitgehende ist, und jeder sachverständige Expert italienischer Handschriften aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts dürfte hier konstatiren, daß die Ähnlichkeit sich nicht weiter erstreckt, als sie eben

1) Das Blatt befindet sich in der Uffiziensammlung.

Handschriftenfamilien eigen ist. Überdies halte ich jene kurzgefaßte Inhaltsangabe auf dem Blatte der Uffizien für keineswegs von Pinturicchio, noch viel weniger aber von Raffael geschrieben. Höchst wahrscheinlich rührt dieselbe von jenem Gelehrten her, der von der Familie Piccolomini beauftragt war, dem Maler zu seinen Darstellungen die Themata anzugeben, und der, ehe er die Zeichnung des Pinturicchio den Bestellern zur Prüfung vorlegte, für gut befunden haben muß, da gerade auf dieser Zeichnung der dargestellte Gegenstand eine mehrfache Deutung zuläßt, zum bessern Verständnis derselben den Inhalt auch in Worten näher anzugeben. Was aber die Zeichnung selbst anlangt, so wird, wie ich glaube, jeder vorurteilsfreie Kritiker doch zugeben müssen, daß auf den zwei Blättern, worauf Pferde vorkommen (Uffizien und Baldeschi), der Pferdeschädel ganz anders aufgefaßt ist, als z. B. auf den zwei Pferdezeichnungen Raffaels, ebenfalls in den Uffizien, wo der Heil. Georg im Kampfe mit dem Drachen dargestellt ist (Alinari, 3809 und 3810).[1] Ferner wird man nicht bestreiten können, daß die Falten der Gewänder, sowohl auf der Baldeschizeichnung als auch auf der beim Herzog von Devonshire, keineswegs den Falten gleichen, denen wir auf gleichzeitigen Zeichnungen Raffaels begegnen, wohl aber jenen, die für den Pinturicchio gerade charakteristisch sind; ebenso wird man im Gesichtstypus der Frauen und der Männer auf den eben genannten drei Zeichnungen nicht sowohl an den Urbinaten als an Bernardino Betti erinnert, ja der Gesichtstypus der kaiserlichen Braut, sowie auch ihre leicht vorneigende Bewegung auf der Baldeschizeichnung sind fast dieselben, die wir sowohl in der Madonna des „Präsepiums" in S. Maria del Popolo als auch in der „Heimsuchung" im Appartamento Borgia wiederfinden, von der Form der Hände mit den langen zugespitzten Fingern ganz abgesehen. Mit einem Worte, auch in dieser Streitfrage pflichte ich mit vollster Überzeugung der Ansicht meines verstorbenen Freundes Otto Mündler bei, welcher sowohl die Zeichnung in den Uffizien als jene im Hause Baldeschi dem Raffael absprach, um beide dem verkannten Pinturicchio zu vindicieren. Und in der That, wie sollte der bescheidene, kaum zwanzigjährige Raffael sich angemaßt haben, seinem um dreißig Jahre älteren, damals hochberühmten Freunde Pinturicchio große Kompositionen zu dessen Fresken in Siena anzubieten, er, der ja selbst zu den eigenen Werken in jenen Jahren fast immer, wie wir später sehen werden, an Kompositionen sei es des Perugino, sei es des Pinturicchio selbst, sei es des Fra Bartolommeo glaubte sich anlehnen zu müssen? Ich gebe übrigens gerne zu, daß im Streit mit einem Kunstkritiker von der Art meines jugendlicher Gegners, der in dem weiblichen Kopfe bei Herrn Malcolm (Braun, 116), in den Engelstudien in Oxford und Lille (Braun, 70 und 58) denselben Geist und dieselbe Hand wie in der Chatworth-Skizze, wie in der Zeichnung der zwei Grazien in Venedig und wie in dem Kopfe des heil. Sebastian ebendaselbst zu erkennen vermag, es mir schwerlich je glücken dürfte, mich zu verständigen, und „wenn ich auch mit Engelzungen redete".

Nach dieser etwas weitschweifigen Beweisführung möchte es aber vielleicht mancher Leser doch noch befremdlich finden, wie ich, der ich das gemalte Bild der Berliner Galerie (145) als Werk Raffaels anerkenne, die Zeichnung (A), die er jenem Bilde zu Grunde gelegt, ihm rundweg absprechen könne, und derselbe dürfte daher, von unseren modernen Vorurteilen über Originalität beeinflußt, mir vielleicht erklären, daß es ihm doch viel natürlicher erscheine, mit Direktor Lippmann anzunehmen, daß der Urheber

[1] Auch bitte ich die Pferde auf der Uffizienzeichnung mit den Pferden in einigen Darstellungen im „Appartamento Borgia" vergleichen zu wollen.

des Bildes auch der Autor der Zeichnung sei, und daß folglich, da ich sowohl die zwei Bilder in Berlin (145 und 147a) als auch die Madonna Connestabile als unbestreitbare Werke des Urbinaten ansähe, ich notwendigerweise auch die drei Zeichnungen, die zu dem obgenannten Gemälden ihm als Vorbild gedient, dem Raffael lassen müsse. Das scheint allerdings logisch, ist jedoch nicht der Wahrheit gemäß. Ich wiederhole es, nach unseren Schulbegriffen von Originalität wäre diese Anschauung ganz in der Ordnung; in jenen für die Kunst glücklicheren Zeiten dachte man jedoch ganz anders auch über diesen Punkt, und es war damals, so zu sagen, selbstverständlich, daß ein Schüler oder Gehülfe nicht nur von Zeichnungen, sondern auch von den Kompositionen seines Meisters zu den eigenen Werken Gebrauch machte. Von dieser Thatsache fiele es mir nicht schwer, bei anderen und zwar nicht unbedeutenden Künstlern aus den verschiedenen Schulen Italiens, sei es bei Malern, sei es bei Bildhauern und Architekten, manchen Beweis beizubringen. Da wir aber hier nur mit Raffael uns beschäftigen, sei es mir vergönnt, die Aufmerksamkeit meiner geduldigen Leser noch eine Zeitlang ausschließlich an die Werke aus der Frühzeit dieses Malers gefesselt zu halten, in der Hoffnung, sie von der Richtigkeit meiner Behauptung überzeugen zu dürfen. Betrachten wir daher einige der bekannten Gemälde aus der Frühzeit des göttlichen Urbinaten! Zum besseren Verständnis geben wir unter Figur C die Nachbildung eines mit dem Namen bezeichneten Bildes des Meisters (1501—1502). Dasselbe kam aus der Galerie Fesch in den Besitz von Lord Dudley. Wir sehen hier Christus am Kreuze zwischen zwei in der Luft schwebenden Engeln, die das aus den Wunden tröpfelnde Blut in Kelchen auffangen; zu beiden Seiten des Kreuzes knieen der Heil. Hieronymus und die Heil. Magdalena; hinter ihnen stehen die Heil. Jungfrau und Johannes der Evangelist. Unten am Kreuze liest man: RAPHAEL. VRBINAS. P. Nun behaupte ich, daß sämtliche auf diesem Bilde Raffaels vorkommende Figuren entweder aus Kartons oder aus Zeichnungen seines Meisters **Perugino entlehnt sind:**

1) Der gekreuzigte Christus wurde aus einer Zeichnung des Perugino fast Strich für Strich abgeschrieben. Diese Zeichnung hatte Pietro etwa um 1470—1475 zu seinem gehaltvollen Bilde, dem Altarwerke für die Compagnia della Calza in Florenz, gefertigt.[1])

2) Die zwei Engel sind wieder einer Zeichnung Perugino's entlehnt, die ihm nicht nur zu einem seiner Wandgemälde im Cambio, sondern früher schon zu seiner „Auferstehung Christi" (Vatikanische Galerie) gedient hatten.

3) Den Heil. Johannes entnahm Raffael ebenfalls einer Zeichnung seines Meisters, die dieser zu seiner „Beweinung Christi" (Pittigalerie, Nr. 164), vom Jahre 1495, benutzt hatte (Alinari, Nr. 83).

4) Die knieende Magdalena, die Heil. Jungfrau und der Heil. Hieronymus endlich entlehnte Raffael ebenfalls, mit mehr oder minder erheblichen Modifikationen, Zeichnungen, die Perugino teils zu seinem großen Wandgemälde (Fig. D), vom Jahre

1) In diesem kräftigen Werke aus der Frühzeit des P. Perugino sieht man ganz deutlich nicht nur seine Herkunft aus der Werkstatt des Fiorenzo di Lorenzo, sondern man bemerkt ebenfalls den Einfluß, den damals auch Luca Signorelli auf den jungen Künstler von Perugia ausgeübt haben muß. So sind auch die Herren Crowe und Cavalcaselle (III, 247) immer noch im Zweifel, ob sie dies Gemälde dem Signorelli selbst oder aber dem Perugino zuschreiben sollen. Für die Autorschaft des letztern giebt die Kopie der Christusgestalt in dem Dudleybilde seines Schülers Raffael ein schlagendes Zeugnis. (Vergl. Brogi's Photographie Nr. 2814.)

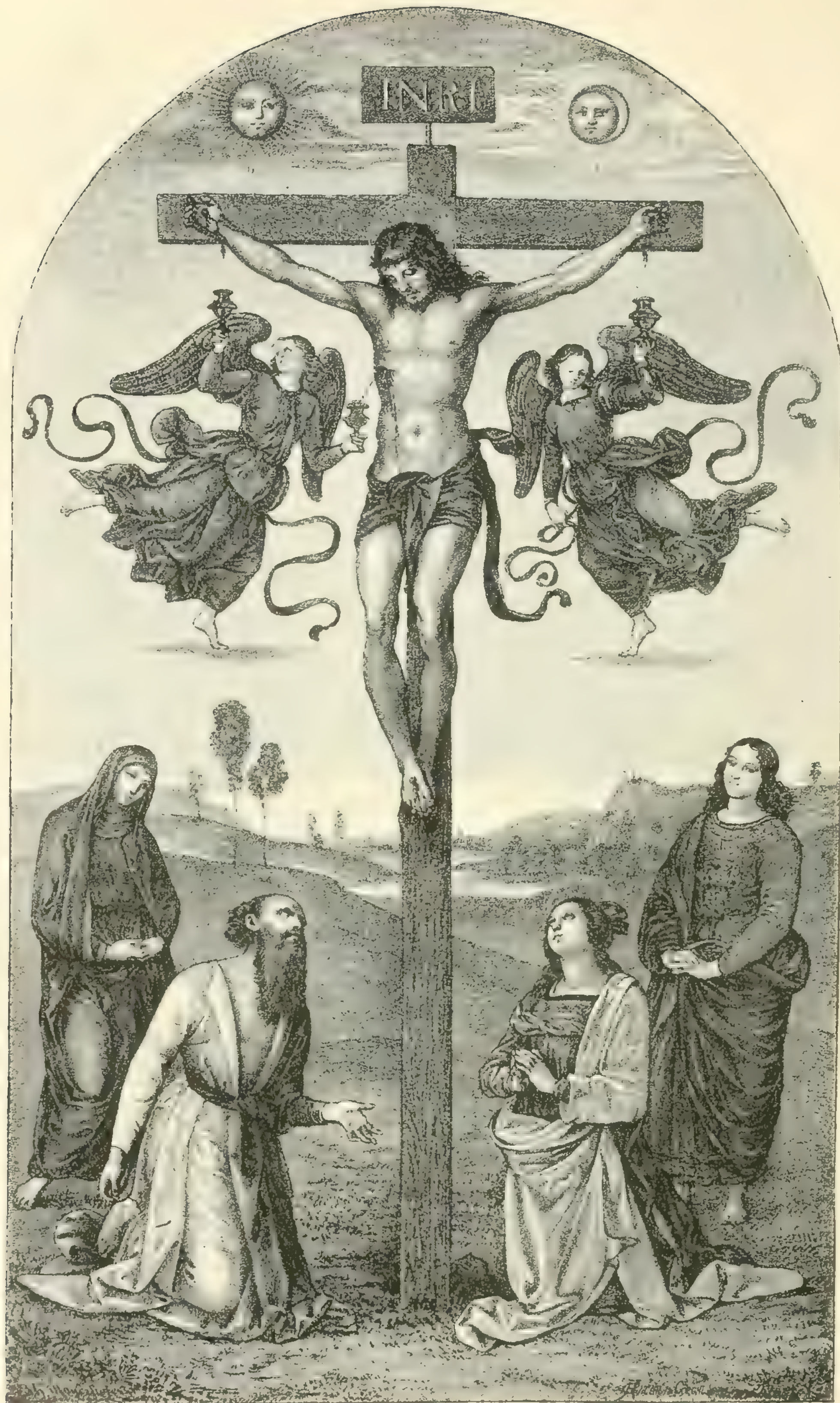


Fig. C. Christus am Kreuz. Bei Lord Dudley.

(Rafael.)

Verlag von E. A. Seemann.

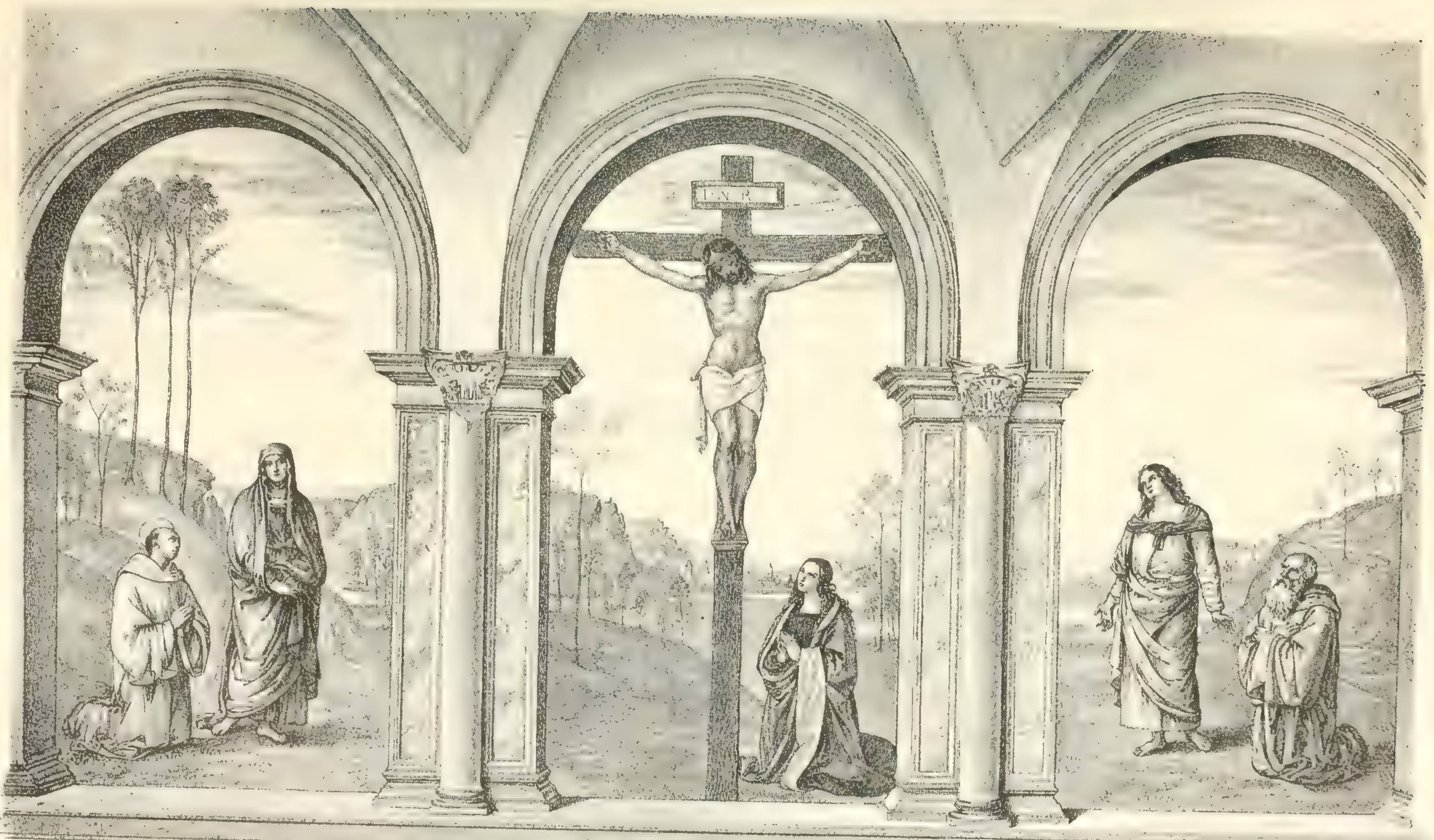


Fig. D. Christus am Kreuz. S. Maria Maddalena de' Pazzi, Florenz.

(Perugino.)

Zeitschrift für bildende Kunst. XVI.

Leipzig, [illegible] & Pr. eo.

Verlag v. E. A. Seemann

1496—1497, im Kloster von S. Maria Maddalena de' Pazzi in Florenz, teils zu seinem „Gekreuzigten Christus zwischen Heiligen" (jetzt in der Galerie in der Florentinischen Akademie) gefertigt hatte.

Der junge Raffael hat jedoch alle diese seinem Meister abgeborgten Figuren in seiner genialen Weise modificirt und geadelt. Auch hat er denselben ein geistigeres, intensiveres Leben einzuhauchen gewußt. Und ich meine, daß die Originalität eines Künstlers in viel höherem Grade hierin sich ausspreche als etwa in der Zusammenstellung und Anordnung der Figuren, d. h. der Komposition.

Das zweite Bild aus Raffaels Frühzeit, in dem wir ebenfalls eine starke Beeinflussung durch seinen Meister Perugino wahrnehmen, ist die bekannte „Krönung Mariä" (1502), jetzt im Vatikan befindlich. Das Bild war von der Familie Oddi bei Perugino bestellt und ging deshalb auch in Perugia lange Zeit für das Werk des Perugino. Die Komposition dieses Bildes dürfte vielleicht auf Perugino selbst zurückzuführen sein, obwohl faktische Beweise zu einer solchen Annahme fehlen. Die Einteilung des Gemäldes in zwei Hälften, eine obere und eine untere, war zwar vom Gegenstande selbst geboten, erinnert jedoch sehr an die leider jetzt etwas verdorbene, aber trotzdem immer noch sehr schöne „Himmelfahrt Mariä" von Perugino (vom Jahre 1500) in der Florentinischen Akademie. Auf diesem großen Bilde sehen wir die Mutter Gottes zwischen vier musizirenden Engeln, welche sehr an die Raffaelschen Engel in der „Krönung Mariä" gemahnen. Unten jedoch stellte Perugino statt der Apostel, wie es der Gegenstand erheischt hätte, vier Heilige dar.

Allgemein bekannt ist ferner, daß Raffael bei der Komposition seines Bildes „Mariä Vermählung" vom Jahre 1504 (in der Breragalerie) ebenfalls an die Komposition seines Meisters von demselben Gegenstande (jetzt in Caen) sich anlehnte.

Dürfen wir uns nun, im Hinblick auf diese Thatsachen, wundern, daß der junge bescheidene Maler von Urbino auch seinem „Dreifigurenbilde" der Berliner Galerie (145) die Federzeichnung seines älteren Freundes Pinturicchio zu Grunde gelegt, und daß er später zu seinen Madonnenbildern Connestabile und Duca di Terranuova die Federzeichnung seines Meisters Perugino benutzt hat? Ich will die Hoffnung aussprechen, daß meine Leser auch in diesem Punkte mir ihre Zustimmung nicht versagen und somit die Ansicht des Herrn Direktor Lippmann nicht für stichhaltig befinden werden.

Ja, wollten wir die ganze Reihenfolge der Werke aus Raffaels Frühzeit (1500—1506) in ihrer Entstehungsgeschichte ergründen, wozu freilich hier nicht der passende Ort wäre, so könnten wir uns der Wahrnehmung nicht verschließen, daß, wie der junge Urbinate zur Komposition der oben genannten Gemälde sich Zeichnungen seines Meisters Perugino, einmal sogar eine seines Freundes Pinturicchio zum Vorbilde genommen, er später ebenfalls Werke und Zeichnungen seines neu erworbenen Freundes Fra Bartolommeo della Porta zu mehreren seiner Gemälde (Frescobild in S. Severo, Madonna für das Nonnenkloster vom S. Antonio di Padova in Perugia, Madonna del Baldachino im Pittipalast) benutzte. Diese seine Anlehnung an ältere und berühmte Meister mag bei Raffael teils in der großen Bescheidenheit des herrlichen Jünglings, teils auch in seiner weichen, weiblich sich anschmiegenden Natur ihre Erklärung finden. Erst vom Jahre 1506 an scheint Raffael die eigene Kraft, den ganzen Umfang seines Kunstvermögens gefühlt und erkannt zu haben, und von dieser Epoche an bis zu der Zeit, als der gewaltige Michelangelo, für einen Augenblick wenigstens, auch ihm zu imponiren, nicht jedoch

ihn aus seiner glänzenden Bahn zu lenken vermochte, hält er, auf derselben beharrend, den Blick stets nur vorwärts gerichtet, dem hohen Ziele zugewandt, das er mit allen Kräften zu erreichen strebte und das er zu seinem unsterblichen Ruhm auch siegreich erreicht hat. Im Jahre 1506 beschäftigte ihn vornehmlich der Gedanke an das von Atalanta Baglioni, der unglücklichen Mutter, bei ihm bestellte Bild für die Kirche S. Francesco zu Perugia. Die Aufgabe, die Raffael sich gestellt hatte, war die „Grablegung Christi" darzustellen, ein Gegenstand, der dem jungen Meister Gelegenheit bot, alle von ihm mit so vieler Liebe und so vielem Fleiß erworbenen Kenntnisse zu verwerten. Zu keinem andern unter allen Bildern des Meisters sind so viele Studien auf uns gekommen, wie gerade zu diesem ersten größern selbständigen Werke,[1]) und wir sehen an denselben, welche unsägliche Mühe und Anstrengung bei der Komposition dieses Bildes er sich hat kosten lassen, ein Umstand, der wohl hauptsächlich dazu beigetragen haben dürfte, gerade diesem Werke Raffaels etwas von jener Kälte mitzuteilen, die in allen Kunstwerken sich fühlbar macht, bei deren Schöpfung die Wissenschaft mehr als des Künstlers „Dämon", um mit Sokrates zu reden, seine Hand geleitet hat.

Doch es ist die höchste Zeit, diesem zweiten Gange mit meinem verehrlichen Gegner in Berlin ein Ende zu machen. Ungewandt, wie meine Fechterei ist, dürfte sie einem Publikum, das an schulgerechte Zweikämpfe gewohnt ist, wie sie dort von wohleingeübten Fechtern ausgekämpft werden, nur Langeweile verursacht haben, und ich kann daher ihm für die viele Geduld, welche es mir wohl hat schenken müssen, nicht dankbar genug sein.

Sollten nun diese sehr unschuldigen Fechtübungen zwischen meinem Gegner und mir auch zu keinem entscheidenden Resultate geführt haben, so dürften dieselben doch vielleicht dazu beitragen, manchen Kunstbeflissenen zum eingehenden Studium der Handzeichnungen aus Raffaels Frühzeit zu bewegen, und dies allein schon wäre wahrlich nicht der geringste Dienst, den Herr Direktor Lippmann durch den von ihm entzündeten Streit der Kunstwissenschaft geleistet zu haben sich rühmen dürfte.

---

1) Um nur einige der mir bekannten dieser Studien hier anzuführen:
   a) Im British Museum eine.
   b) Oxfordsammlung — Braun, Nr. 20.
   c) Oxfordsammlung — Braun, Nr. 21.
   d) Frühere Sammlung Dräxler in Wien eine.
   e) Sammlung des Louvre — Braun, 239.
   f) Uffiziensammlung — Philpot, 1097.
   g) Uffiziensammlung — Philpot, 1148 (herrliche Federstudie zu dem Profilkopf der heil. Magdalena, thörichterweise in die Schule Raffaels verwiesen).
   h) In der Sammlung Gay in London.



Die französische Skulptur der Gegenwart.

Von C. v. Fabriczy.

Mit Abbildungen.

(Fortsetzung.)

VI.



Das Geheimnis aus höheren Regionen. Bronzegruppe von Hippolyte Moulin.

Eine Menge jüngerer Künstler, deren Talent sich in einer Fülle von Schöpfungen offenbart, folgt den Meistern auf den von ihnen betretenen Wegen. Für eine Gruppe derselben sind die antiken Stoffe, an denen sie überwiegend festhalten, nicht viel mehr als das Substrat für die realistische Durchführung irgend eines dem Leben entnommenen Genremotivs. Kräftige Conception, unmittelbare Lebendigkeit, sichere Herrschaft über die Formen und feiner Sinn für die eigentümlichen Effekte des Materials — mit Vorliebe ist es der Bronzeguß, den sie anwenden — sind die gemeinsamen Züge für ihre Charakterisirung. Wir nennen als die trefflichsten von ihnen **Jos. Tournois**, dessen „Jugendlicher Bakchos, die Komödie erfindend" (1869, Luxembourg) glückliches Gefühl für Schönheit des Motivs und Fluß der Konturen mit musterhafter Behandlung der Bronze verbindet, während sein „Perseus", der dem Gegner das Gorgonenhaupt entgegenhält (1875, Tuileriengarten), in seiner theatralischen Pose und dem raffinirt detaillirten Ausdruck die Harmonie des früheren Werkes lange nicht erreicht; **Hippolyte Moulin**, der in dem über den Fund einer Silenbronze erfreut fortspringenden nackten Knaben („Ein Fund in Pompei", 1864, Luxembourg) wohl die Grenze des selbst für Bronzefiguren gestatteten Maßes an Beweglichkeit überschreitet, in seinem „Ga=

nymed" 1870, dafür sich enger an die Antike schließt und in dem „Geheimnis aus höheren Regionen" (vergl. die Abbildung), das Merkur einer Satyrherme ins Ohr flüstert, ein glücklich ersonnenes Motiv plastisch vortrefflich, mit feinem Humor im Ausdruck des alten Vertrauten gestaltet; **Justin Sanson**, dessen köstlich bewegter „Saltarellotänzer" (1867, Bronze) eines der prägnantesten Beispiele dieser Richtung ist, während seine



Der Taubstummenlehrer Pereire. Relief von Emile Chatrousse

„Pietà" (1869 u. 1876, Staatseig.) den Meister einem hochidealen Vorwurf gegenüber vielleicht in noch vorteilhafterem Lichte zeigt, indem sie völlig von jenem theatralischen Pathos frei ist, das die französische Kunst bei ähnlichen Aufgaben gern hervorkehrt, im Gegenteil den Ausdruck seelischer Innigkeit mehr durch den plastischen Aufbau als durch einseitiges Betonen des Physiognomischen erstrebt; **Jules Blanchard**, dessen „Bocca della verità" (Luxembourggarten), „Seiltänzer" (1866, Bronze) und „Tanzender Faun" (1876, Bronze, Staatseig., abg. L'art, Bd. 5) ebensoviele Beispiele wirkungsvoller, hier und da etwas thea-

tralisch bewegter und in den Formen zu eleganter Gestaltung bieten. Derselbe Künstler hat in seiner großen Gruppe „Herakles und Omphale“ (1877, Gips, Staatseig., abgeb. Gaz. d. b.-a. 1877) eines der wenigen Beispiele einer vollkommen geschmacklosen, ihrem Geiste widersprechenden Behandlung der Antike gegeben: der Held, schlaff hingelagert, lacht seine Gemahlin, die zum Zeichen ihrer Herrschaft den Fuß auf seinen Leib setzt, in greisenhafter Begehrlichkeit an! Verständnis der plastischen Wirkung im Aufbau und technische Gewandtheit läßt sich freilich auch dieser Leistung nicht absprechen.



Der Schwur des Spartacus. Von Barrias.

Daß es bei dieser Richtung nicht auch an manchen Übertreibungen in Stoff und Form, nicht am Herauskehren von äußerlich theatralischem Wesen fehlen werde, ist bei der offenen Hinneigung der französischen Malerei dazu und bei dem Umstande, daß wir diesen Zug überhaupt als einen dem Nationalcharakter innewohnenden betrachten müssen, nicht zu verwundern. Zu verwundern bleibt es im Gegenteil, daß sich die Plastik davon im großen ganzen so frei zu erhalten weiß. Wenn wir etwa Jules Cambos' „Ehebrecherin“ (1869), die in die Kniee gesunken, die gefesselten Arme schützend über das Haupt erhebt und in outrirter Geberde um Gnade fleht, Jean Amy's „Gewissensbisse“ (1877, Staatseig.), eine nackte Mannesgestalt, von scheußlichem Schlangengewürm umwunden, das ihr klaffende (!) Wunden ins Fleisch reißt, wenn wir Arthur de Bourgeois' „Delphische Pythia“ (1870, Luxembourg), die in wilder Ekstase mit flatterndem Haar und Gewande vom Dreifuß herab Unglück weissagt,

Emile Chatrousse's Kolossalgruppe „Schrecken des Krieges" (1876, Museum zu Nancy, abgeb. L'art, Bd. 5) — ein gefesselter Greis, die Leiche des Sohnes zu Füßen, die jammernde Tochter ihr Haupt in seinem Schoß bergend —, in der ein übermäßiges Pathos und eine gewaltsame Modellirung neben großem Geschick des Arrangements sich kundgiebt, anführen, so haben wir diese äußerlich prunkende, innerlich hohle Richtung in einigen ihrer prägnantesten Werke gezeichnet.

Eines der kräftigsten Talente der jüngeren Generation ist Ernest Barrias. Mit seiner „Spinnerin aus Megara" (1870, Luxembourg) schien er sich ganz ins Lager der Realisten zu stellen: sie ist nichts weiter als ein, insbesondere im Nackten, vortrefflich gearbeitetes Genremotiv aus dem Frauenleben des Südens. Aber schon im „Schwur des Spartacus" (1872, Tuileriengarten) hat er den Schuleinfluß der Antike (der Künstler ist ein Schüler Jouffroy's) wieder in sein Recht eingesetzt. Das Motiv des Werkes — der junge Spartakus schwört an der Leiche eines gekreuzigten Sklaven Rache — ist vortrefflich benutzt, um eine Reihe bildnerisch wirksamer Momente zur Geltung zu bringen: den Kontrast der Formen des Greises zu jenen des Jünglings, des Gezwungenen dort gegen das Freie hier, des Todes im Antlitz des Alten gegen die energievolle Leidenschaft in dem des Knaben. Alles das ist in kräftigen, sicheren Formen gegeben, und wenn etwas den vollen Eindruck des Werkes beeinträchtigt, so ist es ein Übermaß von Pathos und ein unglücklicher Parallelismus in den Linien der beiden Figuren. (Vergl. die Abb. S. 285). Neben mehreren schön empfundenen und in monumentalem Sinn ausgeführten allegorischen Figuren für den Gräberkult (Religion und Caritas, 1873; Engel, der ein Kind zum Himmel trägt, 1876) hat der Meister neuerdings wieder in der Gruppe „Das erste Begräbnis" (1878, Gips, Staatseig., abgeb. L'art, Bd. 14) — Adam, von Eva begleitet, trägt die Leiche Abels zu Grabe — den Ernst und die Fähigkeit bewiesen, mit denen er an die realistische Ausführung einer glücklich conzipirten Idee herantritt.

Schärfer noch tritt die Schwenkung gegen den Realismus, ja zum Teil selbst gegen den Naturalismus bei den übrigen jüngeren Kräften hervor. Louis Cougny's ein Trinkhorn zum Munde führende „Bacchantin" (1876) mit ihrer störenden Detaillirung des Nebensächlichen, Fréd. Leroux „Somnolence" (1870, Staatseig.), ein üppiges nacktes Weib, das sich auf ihrem Sitze wollüstig zwischen Schlaf und Wachen reckt und streckt, desselben nun schon ganz naturalistisch gefaßte „Junge Mutter", die mit ihrem Kinde spielt (1874, Staatseig.), Léop. Morice's formensicher, aber mit wenig Sinn für fließende Linien komponirter „Hylas" (1877, Bronze, Park Monceau), Edmond Noëls in den Formen ebenso markig wahrer wie in den Konturen packend bewegter „Netzflechter" (1875, Bronze, Square du Temple), desselben affektirte nackte „Römerin" (1876, abgeb. Gaz. d. b.-a. 1876), die nach dem Bade ihr Haar abtropfen läßt, und seine in ihrer plastischen Unschicklichkeit (sit venia verbo!) das Gegenteil der beabsichtigten Wirkung erzeugende Gruppe „Romeo und Julie" (1875, Staatseig.) — die letztere in voller Länge über die ausgestreckte Leiche Romeo's gebeugt, im Begriffe sein Haupt zu küssen — mögen unter hunderten von ähnlichen Schöpfungen angeführt sein, um ihre Richtung zu kennzeichnen. Als rühmenswerter Ausnahme sei zum Schlusse des begabten Laurent Marqueste gedacht, dem es in seiner „Velleda" (1877, Staatseig., abgeb. L'art, Bd. 10) in freier Anlehnung an die Formensprache der Antike gelungen ist, eine seinerzeit durch Maindron (s. dessen Velleda im Luxembourg) populär gewordene Gestalt aus der Vorzeit in stilvollerer und kaum minder charakteristischer Conception wieder zu beleben.

VII.

Unsere Darstellung der antikisirenden Richtung der modernen französischen Skulptur würde unvollständig sein, ihr Bild, das uns so viel Licht gezeigt, würde seiner stärksten Schattenseite entbehren, wollten wir eine ihrer Nüancen stillschweigend übergehen: den sich auf technische Virtuosität spreizenden und darin aufgehenden Pseudoklassicismus. Im Grunde hängt er nur durch das lose Band des gleichen Stoffkreises mit der Antike zusammen; seine Formen sind nicht die ihren, und der Geist, den er ihnen einflößt — wenn davon überhaupt die Rede sein kann — ist nicht ihr Geist. Sie ist ideal im Gehalte, naturalistisch —

im besten Sinne des Wortes — in der Form. Die Manier, von der wir reden, meint den Stiel umdrehen zu können und zwängt naturalistische Motive in sogenannte „ideale" Formen. Was sie von der analogen Richtung in der italienischen Plastik unterscheidet, ist das gediegenere anatomische Verständnis, die geschicktere, weniger kindische Wahl der Stoffe, die Neigung mehr zum Weichen, Eleganten als zum Gesuchten, Übertriebenen. Ihr Bestehen datirt nicht von heute; wir brauchen nur den in gewissen „Kunstkreisen" noch immer vergötterten Namen Jean-Baptiste Clesingers (geb. 1820) zu nennen, des Winterhalter der französischen Skulptur, um ihre Existenz schon in jener Epoche, mit der unsere Darstellung beginnt, zu dokumentiren. Nur hat sie sich seither — wie ja die französische Bildnerei überhaupt — in die Breite entwickelt und scheint nahe daran, Schule bilden zu wollen. Hat ja doch selbst ihr Herr und Meister die letzten Konsequenzen seines Strebens in Schöpfungen wie einer vom Scheitel bis zur Sohle polychromirten und goldgeschmückten „Sappho" (1859), einer aus verschiedenfarbigem Marmor und Email zusammengesetzten „Kleopatra" (1869), einer mit Gold und Juwelen behangenen „Phryne" (1873) erst neuerdings gezogen. Ungerecht wäre es übrigens, ihm trotz und wegen solcher Verirrungen ein bedeutendes plastisch-dekoratives Talent abzusprechen, welches insbesondere in der Komposition von Gruppen zur Geltung kommt, in denen er die weichen Formen weiblicher Gestalten mit den energischen Bewegungen der Tierwelt in Gegensatz stellt, wie „Ariadne auf dem Panther", „Europa auf dem Stier" (1873), „Nessus und Dejaneira", „Perseus und Andromeda" (1878). Freilich — wie groß auch der Maßstab dieser Werke sein mag — über den Stil und die Wirkung eleganter Nippes kommen sie doch nicht hinaus.

Ein Geistesgenosse Clesingers ist Alex. Schoenewerk (nebenbei trotz seines deutschen Namens durch und durch Pariser), der sich nicht sowohl in roh stofflichen Geschmacklosigkeiten als in dem Weichen, kokett Eleganten, Glatten gefällt. Zeuge dessen: „Die junge Tarentinerin" (1872, Staatseig.), eine nackte Mädchenleiche auf einem wellenumspülten Felsstück in einer ästhetisch sehr gewagten Lage gebettet, das „Mädchen am Brunnen" (1873, Luxembourg), das „Nackte Mädchen" (1876), das den ersten Schritt ins kalte Bad thut, wobei sich die Zehe des zierlichen Füßchens vor Kälte aufwärts krümmt, endlich die „Morgentoilette" (1879, Luxembourg), ein völlig unbekleidetes Mädchen, daß ihre Pantoffeln anlegt — alles Werke, deren Charakter schon ihre Etikette hinlänglich verrät, und bei denen die unleugbare Sorgfalt der Formengebung unter der Glätte der Behandlung der Oberfläche verloren geht. Bisweilen ermannt sich der Bildner auch wieder zu Schöpfungen von gesunder Conception und kräftiger Ausführung, wie sie die bronzirte Gipsgruppe seines „Tierbändigers" (1877) auszeichnen, eines nackten bakchischen Tänzers, der einen sich zu seinen Füßen schmiegenden Panther züchtigt. In denselben Gestaltungskreis gehören sodann Arthur de Gravillon's „Vestalin" (1876), die sich, natürlich wieder völlig nackt, in koketter Allure an einem goldenen Kohlenbecken zu schaffen macht, Charles Cordier's harfenspielende „Isispriesterin" (1874), an der mehr Email als Bronze zu sehen, Jean Barre's lüsterner „Traum Armidens" (1875), Mme Léon Bertaux's geziertes „Mädchen im Bade" (1876) und eine Anzahl ähnlicher Werke, mit deren Aufzählung wir den Leser nicht ermüden wollen, da ja ihre Manier bisher nur die Bedeutung eines krankhaften Auswuchses an der im Grunde gesunden französischen Skulptur beanspruchen kann.

(Fortsetzung folgt.)

Der Salon von 1881.

Von Arthur Baignières.

Mit Illustrationen.

I.

Die Malerei ist gegenwärtig in Paris an der Tagesordnung. Das kann niemand bestreiten. Alle Welt sieht den Ausstellungen mit gespannter Erwartung entgegen; man stürzt hinein, und niemand wagt im Laufe des Mai zu gestehen, daß er den „Salon“ noch nicht besucht hat. Ist das ein Glück oder ein Übel? Eine schwierige Frage! Für die Künstler



Porträt Cogniet's. Von Bonnat.

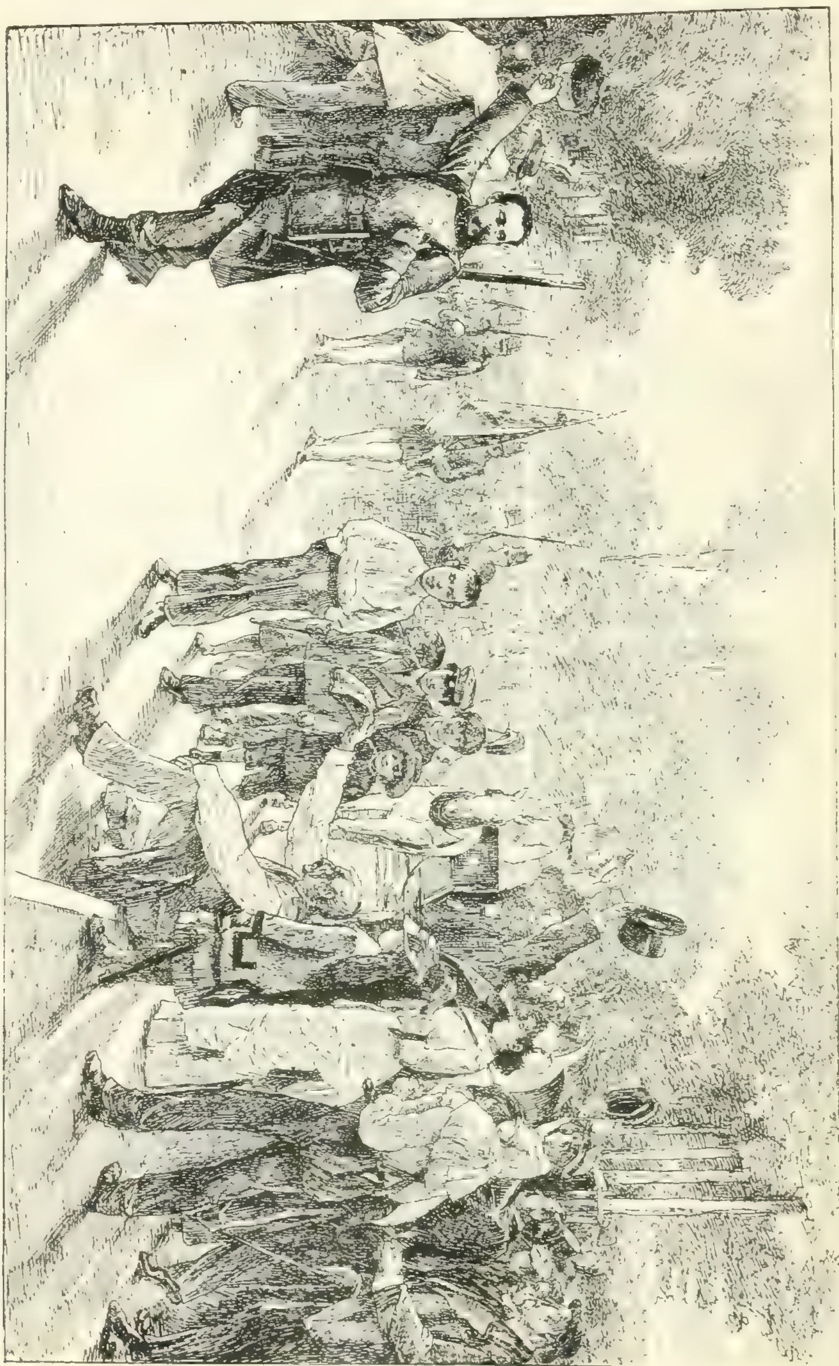
hat die allgemeine Gunst ihre großen Vorteile; die Preise, die sie für ihre Bilder erzielen, können sie nachsichtig machen für die Voreingenommenheit des Publikums. Aber im Interesse der Kunst als solcher und ihrer Zukunft, glaube ich, ließen sich gegen diesen Andrang der Massen und die Aufregungen unserer Kunstsaison manche triftigen Einwendungen erheben. Was ist da zu machen? Wer will die Erziehung der Tausende von Kunstliebhabern übernehmen und den Hunderten von Malern Bescheidenheit beibringen? Immer mehr steigert

sich der Enthusiasmus der Menge in einer Zeit, deren Signatur in Geschmacksachen der Eklekticismus ist. Es ist heute Mode, alles zu bewundern und seinen Günstlingen alles hinzugeben zu lassen. Von dem Augenblick an, in dem man die Weihe als Künstler empfängt, wird man eine Persönlichkeit, welche gewissermaßen über der ganzen übrigen Menschheit steht, von welcher niemand Rechenschaft zu fordern wagt und welche in ihrer stolzen Unabhängigkeit sich ungestraft über das Publikum lustig machen kann. Seit man einen Ingres mit einem Delacroix zusammengebracht und beide in der nämlichen Apotheose verherrlicht hat, giebt es für uns weder Doktrinen noch Prinzipien mehr. Unser Tempel ist offen für alle Winde: wir stellen darin verschiedene Götter, darunter auch einige falsche, auf; aber an den einen Gott glauben wir nicht mehr. Auch eine Gruppe von ganz Gottlosen giebt es, welche man die „Impressionisten“ nennt, die Nihilisten der Kunst, welche in die alte Burg Bresche geschossen haben. Das Schöne ist für sie eine abgedroschene Phrase, das Streben ein Vorurteil, und das Ideal eine Dummheit. Wie sollten sie keine Anhänger finden? Sie ersparen dem Künstler jede Anstrengung und dem Publikum jedes Nachdenken. Die sogenannten Kenner werfen sich in die Brust und bewundern die „Färbungen“ dieser noch nicht dagewesenen Schule. Die von den Künstlern erwählte Jury, deren Entstehungsgeschichte ich Ihnen in der Chronik erzählte, hat von dem Führer der Impressionisten, Manet, zwei Porträts aufgenommen, welche aufs klarste darthun, was an diesem Künstler und an seiner Theorie ist. Wahrscheinlich im Gefühl einer gewissen Wahlverwandtschaft hat er das Porträt Rocheforts gemalt, des nach meiner Ansicht sterilsten und leersten von unseren Revolutionären: ein grotesker Pinsel im Dienst eines kranken Gehirns! Die Ausführung ist eine so gequälte und rohe, daß man eine grobe Stickerei vor sich zu haben glaubt: Stirn und Haare mit ihren eckigen Ansätzen und Verbindungen sehen aus wie auf Stramin ausgeführt. Und diese wunderliche Malerei gilt in den Augen des Künstlers und seiner zahlreichen Anhänger sogar für einen bewundernswerten Fortschritt! Das ist die Malerei der Zukunft, und unsere nachgeborenen Tonschmierer werden in Manet ihren Bahnbrecher und Führer erkennen. Glücklicherweise sind die meisten dieser Art von Revolutionären draußen vor der Thür geblieben, Manet allein fand Zutritt, und sein Einfluß ist im ganzen gering. Er hat es noch nicht zu Wege gebracht, die heiligen Traditionen unserer Schule zu zerstören und die Phalanx der „prix de Rome“ zu durchbrechen, deren Studium vier Jahre lang den Werken Raffaels und Michelangelo's gilt, die alles in allem genommen vielleicht sehr mäßige Impressionisten waren, von denen man aber sagen muß, daß sie die Kunst einigermaßen von der Stelle gebracht und ihr jedenfalls eine andere Aufgabe gesetzt haben als die „richtige Wiedergabe der Töne.“

An der Spitze der Konservativen steht dieses Jahr P. Baudry, der Urheber des bewunderungswerten Plafonds im Foyer der neuen Pariser Oper. Auch diesmal ist es wieder eine Plafondmalerei, die er uns bringt, bestimmt für den Saal des Kassationshofes. Die Göttin des „Gesetzes“ nimmt den Mittelpunkt der Komposition ein; sie sitzt auf einer Art von Thron, ganz in Weiß. Die „Gerechtigkeit“ und die „Billigkeit“, zwei bewegte Gestalten verwandten Charakters, umschweben sie. Die „Stärke“, die „Unschuld“ und die „Rechtsgelehrsamkeit“ vervollständigen das Ensemble dieser Gruppe von Allegorien, während man etwas zur Seite nach unten den Präsidenten des Kassationshofes mit seinem roten Gewande und den weißen Haaren in voller Realität vor sich sieht. Was thut er in dieser anmutigen Gesellschaft? Ohne Zweifel schwört er den sämtlichen schönen Damen Treue. Diese sind übrigens nicht über jeden Tadel erhaben; man verwundert sich darüber, daß Baudry sich lauter Pariserinnen zu Darstellerinnen der Gesetzestugenden ausgewählt hat. Einige der Damen sind gar zu hübsch und besitzen nicht genug Majestät für ihre Würde.

Als Gegensatz gegen dieses im übrigen trefflich komponierte, verständig gemalte und schwungvoll bewegte Bild kann man das in demselben Saale aufgehängte Werk eines jungen, bisher unbekannten Künstlers betrachten, der mit einem Schlage berühmt geworden ist. Bertrand — so heißt er — führt uns unter dem Titel „Patrie“ eine Gruppe von Reitern, Kürassieren, glaube ich, vor, in deren Mitte der zu Tode getroffene Fahnenträger die Standarte noch fest an die Brust gedrückt hält. Zwei Soldaten zu Fuß unterstützen den Reiter

und führen sein Roß. Ein wolkenbedeckter Himmel und das schwarze, frischaufgewühlte Erdreich vervollständigen die traurige Stimmung des Ganzen. Die Ausführung ist etwas summarisch; das melodramatische Element, welches im Stoff liegt, schlägt vor. Einige Bewunderer des



Die Zurückführung der Fahne. Von Delance.

Bildes wollen in dem Künstler einen zweiten Géricault erblicken. Das ist übertrieben. Bertrand hat sehr schätzenswerte Eigenschaften; man erringt einen solchen Erfolg, wie er ihn davongetragen, nicht ohne Verdienste; aber der Maler hat nicht allein Anteil daran, sondern auch der Dramaturg.

Die Regierung wollte das Andenken an den 14. Juli des vorigen Jahres künstlerisch verherrlichen, an dem man die neuen Fahnen an die Truppen verteilte, und hat mit diesem Auftrage unglücklicherweise Herrn Detaille betraut. Detaille ist bekanntlich einer unserer geschicktesten Maler, er hat ein bewundernswert scharfes Auge, und seine Ausführung ist von einer Sicherheit und Genauigkeit ohnegleichen. Aber er hat sich niemals in Bildern von größeren Dimensionen versucht. Diesmal hat er nun den Zuschnitt seiner Figuren bedeutend größer nehmen müssen; einige, die ganz vorn stehen, sind sogar überlebensgroß; sie füllen die offizielle Tribüne: Deputirte, Senatoren und an ihrer Spitze die Herren Gambetta, Grévy, Say; dann ihnen gegenüber die Marschälle und Generäle salutirend. Die Gruppe der letzteren ist sehr gelungen, aber warum so klein? Offenbar weil sie in einer gewissen Entfernung von der Tribüne ist. Ich verstehe das, aber ich sehe es nicht. Es ist keine Luft in dem Bilde; die Töne sind für die zurückliegenden Partien nicht genug abgedämpft und die Sonne erhellt mit einer echt demokratischen Gleichmäßigkeit den Vorder= wie den Hintergrund.

Diesem etwas frostigen Vorgang ziehe ich bei weitem die lebendige Schilderung von Delance vor, welche den Titel: „Die Zurückführung der Fahne" führt. (S. die Abb.) Die Soldaten marschiren dem Beschauer entgegen und an Reihen von Neugierigen vorbei, welche ihnen zujubeln. Es ist in dem Bilde etwas freies und wahres, was unmittelbar anzieht. Aber das poetischste und reizendste Andenken an jenen militärischen Festtag verdanken wir Cazin, einem Künstler ersten Ranges, der vor zwei Jahren den ersten Erfolg davon trug und heute der Liebling der Kenner ist. Seine Haupteigenschaft, welche jeden sofort für ihn einnehmen muß, ist die Originalität; er ist ganz er selbst, nicht der Nachahmer irgend eines Meisters oder einer Schule. Was ich in der Natur beobachte, denkt er, verdient auf der Leinwand festgehalten zu werden. Sein „Andenken an das Fest" schildert uns jene Dämmerstunde, welche dem Beginn der Nacht vorausgeht, in der eben die Lichter angezündet zu werden beginnen. Drei symbolische Gestalten, Frauen, die auf dem Firste eines Hauses sitzen, ragen hinein in diesen seltsamen Konflikt von Licht und Dunkel. An dem wunderbaren blauen Himmel steigt eben eine Rakete empor und auf den Spitzen der Bäume des Vordergrundes glänzen wie Leuchtkäfer die Lichter der ersten Laternen, die man anzündet. Was halten Sie von meiner Beschreibung? Wie ungenügend kommen mir meine Worte vor, um die unfaßbare Poesie des Bildes zu übersetzen! Glaube man doch ja nicht, daß es in der Malerei nichts Unzugängliches gäbe! Ich perhorrescire die Poeten, welche mit dem Pinsel schreiben, und verlange vom Maler vor allem, daß er ein Maler sei. Man fragt sich, wie lange wohl ein solcher Erfolg dauern werde. Wird er auch nach zehn Jahren noch in derselben Kraft fortbestehen wie heute, und wird Cazin in den Augen unserer Kinder auch ein großer Maler sein? Ich glaube ja, und zwar weil es ewig Morgenröte und Abenddämmerung geben wird. Denjenigen, die seine Staffagen und den schwer verständlichen Charakter seiner Kompositionen tadeln, kann man ein wunderbares Blatt, halb Wachs=, halb Pastellmalerei, entgegenhalten, welches den Titel „Ein Hilfsposten" führt. Es stellt ein kleines Rettungshaus dar, welches auf einer Klippe hart am Meere liegt. Die Nacht bricht eben herein, die Sterne flimmern auf, und durch das kleine Fenster der Hütte leuchtet das rote Licht des Rettungshauses. Kein lebendes Wesen ist zu sehen in dieser Einsamkeit; man fühlt nur, daß auf den dunkeln Wogen gewiß mancher Seemann in harter Bedrängnis ist, während hier ein Retter wacht. Was ist es doch für ein Mysterium um die Macht des Talents, und wie soll man es sich erklären, daß so einfache Mittel, so wenig Farbe uns bannen können im Anblick dieses kleinen Stückes Papier unter Glas und Rahmen, wie wenn das Meer vor uns läge, wie wenn der Sturm über uns dahinbrauste und die Luft mit Salz geschwängert wäre! Und wer weiß, wenn die Natur uns in Wirklichkeit einen solchen Anblick von gleicher Harmonie darböte, ob wir uns der Poesie desselben bewußt werden würden, ohne einen solchen Interpreten wie Cazin.

Ich habe große Lust, an Cazin einen andern Meister anzureihen, der jenem in der Originalität und in dem höchst persönlichen Charakter seines Talents gleicht, nämlich Alma Tadema, den berühmten Holländer, welcher in den Londoner Nebeln die Opfer von Pompeji und Herkulaneum wieder zum Leben erweckt. Mit dem natürlichen Talent verbindet er eine

ungewöhnliche Gelehrsamkeit, und seine Phantasie verschmäht alles zeitgenössische. Er hat ein kleines, wunderliches, reizendes Bild ausgestellt, betitelt: „Auf dem Wege zum Cerestempel im Frühling“. Auf der einen Seite des Bildes sieht man ein Mädchen in Begleitung eines Jünglings, der sie umschlingt. Beide sind mit Blumen umkränzt und kommen tanzend den grünen Hang herab, welcher zum Tempel führt. Sie sind jung, froh und glücklich. Die geschmackvoll drapirte Kleidung, die Köpfe, Arme und Füße von goldigstem Ton sind bewundernswert gezeichnet; die Gruppe hebt sich von einem zart grünen Rasengrunde ab, auf dem eine Menge kleine Figuren sich erlustigen. Welche Sonne, welche Festlust und Poesie! Man kann diejenigen Künstler nicht genug lieben, die sich ihre eigene Welt schaffen und sie verführerisch und leicht zugänglich machen für ihren Nächsten. Ihnen, das sehen Sie, räume ich die erste Stelle ein in diesem Bericht, der notgedrungen sehr kurz sein muß. Ich muß mir gegenwärtig halten, daß ich in der größten Mehrzahl solche Leser vor mir habe, welche die Bilder,



Eine Gerichtssitzung unter der Schreckensherrschaft. Von G. J. A. Cain.

von denen ich spreche, nicht gesehen haben und nicht sehen werden, und nichts ist langweiliger als lange Aufzählungen und ewige Beschreibungen. Wenn ich an der Klippe scheitern würde, die ich da bezeichne, so wäre ich doppelt schuldig, weil ich sie sehe und fürchte.

Da hängt ein kleines einfaches Bild von einem jungen Menschen, welcher noch wenig bekannt ist, das mich durch seine Naivetät und Originalität fesselte, und in dessen Ausführung sich ein echtes Talent verrät. Es ist eine „Verkündigung“, und der Name des Malers ist Buland. Alles ist weiß auf dem Bilde, der Hintergrund, der Fußboden, die Kleidung der heil. Jungfrau und des Engels. Jedes dieses Weiß zeigt eine feine Nüance, hebt sich entweder durch einen helleren oder einen dunkleren Ton von seinem Nachbar ab, und das Ganze dient als Hintergrund für das entzückende Profil der Jungfrau und für ihre halb gefalteten Hände, wahre Wunder von Delikatesse der Ausführung und der Zeichnung. Die Gestalt des Engels ahnt man mehr, als daß man sie sieht: sie schwebt oben, halb verhüllt von weißen Wolken. Die Poesie und Keuschheit des Ganzen läßt sich nicht mit Worten schildern.

Ich habe mich fortreißen lassen durch das, was mich anzog, und hätte doch im Anschluß an Baudry zunächst die Reihe unserer offiziellen Maler weiter verfolgen sollen, die Preis-

träger im Wettkampf um das große römische Stipendium, welche den Beruf haben, das Niveau der Kunst auf der Höhe der Staatsaufträge und der monumentalen Aufgaben zu erhalten. Derjenige, der den meisten Lärm macht, und man weiß warum, ist Joseph Blanc mit seinem für das Pantheon bestimmten Fries. Er hatte darin den „Triumph des Chlodwig" darzustellen, und da das betreffende Feld durch einen Pilaster geteilt wird, hat er auf der einen Seite Chlodwig und Clotilde, eine Heilige und eine Gruppe von Kindern dargestellt, auf der andern hat er sämtlichen handelnden Personen die Züge unserer leitenden Staatsmänner gegeben. Der erste, ein Bischof, hat das Profil Gambetta's, ein zweiter, mit einem Nimbus, ist Barthélémy Saint-Hilaire, ein Krieger, der eben das Schwert zieht, ist kein Geringerer als der bekannte radikale Deputirte Clémenceau, welcher von zwei anderen Radikalen, Paul Bert und Lockroy, zurückgehalten wird. Aber die wunderlichste Idee ist, daß Coquelin, der berühmte Komiker vom Théâtre Français, als Mönch figurirt, und daß sich seine Stutznase von einem goldenen Nimbus abhebt. Man will Herrn Blanc durch die Bemerkung rechtfertigen, alle großen Maler der Vergangenheit hätten es ebenso gemacht. Es ist wahr, daß er nicht der erste ist, und daß in fünfzig Jahren niemand mehr sich daran stoßen wird, Coquelin als Mönch zu sehen. Alle Welt wird dann die Namen der Herren Lockroy, Clémenceau und der übrigen politischen Tageshelden vergessen haben, selbst den des Herrn Antonin Proust, des zukünftigen Direktors der Kunstangelegenheiten in Frankreich. Es ist schade, daß Blanc ihm nicht das Kostüm Leo's X. gegeben hat! Für die merovingische Epoche wäre das ein doppelter Anachronismus gewesen! — Einer unserer jungen römischen Pensionäre hat eine Darstellung von „Samson und Delila" eingesandt, welche von Talent zeugt, obwohl in der Komposition viel Unausgeglichenes ist und zuviel offenkundiges Haschen nach Effekt und Originalität. Samson wird von einer Gruppe von Philistern überwältigt, deren Bewegung und Muskulatur etwas forcirt und übertrieben, die aber im übrigen gut gezeichnet und komponirt sind. Man kann von dem jungen Mann etwas erwarten. Ein anderer jugendlicher Künstler,


Angriff auf Kemmelgare. Von Berne Bellecour.

Aimé Nicolas Morot, welcher voriges Jahr mit seinem „Barmherzigen Samariter“ viel Aufsehen machte und eine Ehrenmedaille davontrug, legte dieses Jahr sich eine Beschränkung auf, ließ die große Leinwand beiseite und begnügte sich mit einer „Versuchung des heiligen Antonius“ in kleinen Dimensionen, aber von großer Unanständigkeit. Die Beschauer spielen die Rolle des heiligen Antonius, denn vor ihnen stellt die Versucherin ihre Reize zur Schau, während der arme Eremit ihr als Fauteuil dient. Sieht man nur auf die Ausführung, so ist die Zeichnung eher korrekt als elegant zu nennen, und die Farbe harmonisch. In einem beachtenswerten Kinderporträt hat Morot beim Publikum seine Karte abgegeben, um sich bei ihm in Erinnerung zu bringen und für die gute Aufnahme im vorigen Jahr zu bedanken. Joseph Wencker, auch ein junger Künstler, aus Straßburg gebürtig, stellte zwei vorzügliche Porträts aus, von denen besonders das kleinere durch Zeichnung und Farbe gleich hervorragend ist.

Doch es wird Zeit, nachdem wir die Phalanx der Jungen haben Revue passiren lassen, nun auch von den Alten zu sprechen! Bouguereau, der Zeitgenosse Baudry's, könnte nach der Monotonie seiner Schöpfungen eher dessen Großvater sein. Er bringt ewig dieselben Jungfrauen von derselben Schönheit und derselben glatten Malerei. Er muß den Stolz einer Wäscherin haben, die uns unsere Vorhemden besorgt, so weiß und gut gestärkt, das man weder Stäubchen noch Fältchen daran entdecken kann. Die Jungfrau schläft mit dem Jesuskindlein im Arm, während die Engel ihm ein Trio von Mozart oder von Haydn aufspielen — den Namen des Autors konnte ich nicht genau lesen. „Aurora“, ein junges Mädchen auf grauem Hintergrunde, trinkt aus einer Blume: eine originelle und reizende Idee! Cabanel führt uns eine Scene aus dem „Kaufmann von Venedig“ vor, die mit den Kästchen. Glücklicherweise sind alle Figuren bekleidet, so daß wir die Männlein von den Weiblein unterscheiden können, was sonst nicht leicht wäre bei diesen uniformen Gesichtern mit den ewig schwarz umränderten Augen. Hébert bleibt seiner melancholischen Manier treu; er muß einen Kontrakt mit irgend einer Heilanstalt abgeschlossen haben, denn er findet jedes Jahr sein schwindsüchtiges Modell, um es uns unter neuem Namen immer wieder vorzuführen. Das diesjährige hat nichts Großes und Gesundes an sich als einen mit einer Riesenfeder aufgeputzten Hut. Alles übrige nimmt stufenweise ab: die Wangen sind hohl, das Kinn springt zurück, die Hände sind abgemagert. Sind auch Beine da? Ich muß mich begnügen, es zu glauben, weil das Porträt an der Taille aufhört.

Obwohl Bonnat bei der Konkurrenz um den römischen Preis durchgefallen ist, er also des offiziellen Ruhmestitels entbehrt, kann man ihn doch als einen Hauptvertreter unserer Malerei ansehen. Seine neuerdings erfolgte Ernennung zum Mitgliede des Instituts hat diese Rangstellung, die das Publikum ihm schon seit mehreren Jahren anwies, bestätigt. Er stellte dies Jahr zwei Porträts aus, welche in der wirkungsvollen malerischen Ausführung und strengen Zeichnung wieder die an ihm bekannten Qualitäten zeigen. Nur findet man vielleicht nicht ohne Grund, daß das Porträt der Gräfin P . . . auch wieder einige seiner gewohnten Mängel besitzt; die Lichtführung hat etwas Bizarres, der Hintergrund ist trüb und das Arrangement nicht glücklich. Dieser Tadel wiederholt sich immer von neuem vor den weiblichen Porträts von Bonnat; man macht der Dame den Hof und kritisirt den Maler. Die männlichen Porträts kommen immer besser weg. Wer könnte auch an dem Bilde Leon Cogniets, des Lehrers von Bonnat, etwas auszustellen haben? Es ist ein würdiges Seitenstück zu seinen Porträts von Thiers, Viktor Hugo und Grévy. Man kann die Natur nicht treuer wiedergeben; wenn man eine Zeitlang dieses alte Gesicht, diese bebrillten Augen, diese runzligen Hände betrachtet, glaubt man das Leben selbst vor sich zu haben. (Vergl. die Abbild. S. 288.)

Ich mache dieses Jahr die Wahrnehmung, daß das Atelier, welches Bonnat vor einiger Zeit errichtet hat, mit zahlreichen Einsendungen, und darunter mit einigen sehr bemerkenswerten, im „Salon“ vertreten ist. Alle seine Schüler haben augenscheinlich dieselbe theoretische Grundlage und die Art der Ausführung gemein. Die Realität geht ihnen über alles; Wahrheit, breite, flotte Malerei ist ihre Parole, alles Schablonenhafte und Vorschriftsmäßige ihnen ein Greuel. Das sind die guten Seiten ihrer Manier. Was ihnen fehlt, ist die Fähigkeit

zu komponiren. Eine oder zwei gut gemalte Figuren machen nach ihnen schon ein Bild aus. Die Kunst der Malerei ist aber etwas viel Komplizirteres!

Der beachtenswerteste unter den Schülern Bonnats ist Pet. S. Kroyer, ein geborener Däne, der die Natur und die Menschen in der Umgegend von Neapel tüchtig studirt und uns von dort ein höchst interessantes Interieur mitgebracht hat: „Die Dorfhutmacher“. Ein Sonnenstrahl erhellt ein dunkles Gemach, in welchem ein Vater mit seinen zwei halbnackten



Vater Macaire. Von G. Haquette.

Söhnen bei einer mysteriösen Arbeit sitzen, deren Geheimnis der Katalog uns enthüllt. Ich hätte nie gedacht, daß auf diese Weise Hüte fabrizirt werden. Doch was geht mich die Hutmacherei an, die Mache des Bildes ist ganz vorzüglich; es ist unmöglich, mehr Wahrheit im Halbdunkel zu erreichen, ohne jemals ins undurchsichtige Schwarz zu verfallen. Doch ich werde mich hüten, Ihnen alle Bilder zu beschreiben, welche aus dem Atelier Bonnat hervorgegangen sind: die Angabe der Gegenstände genügt. „Der Schneider“ von Borde, „Die Stickerinnen“ von Rachon sind nichts anderes als die betreffenden Persönlichkeiten, mit außerordentlicher Freiheit und Energie gemalt. Auch der oben besprochene Bertrand ist ein Schüler von Bonnat. Ein Abtrünniger von großem Talent ist ferner der Spanier Arcos, welcher ein ganz außer=

ordentliches weibliches Porträt ausgestellt hat. Nicht zu vergessen der Herren La Boulaye und de Dramard, zweier zu jeder Arbeit geschickten Künstler.

Wenn ich die Ehre hätte, Bonnat zu sein, so würde ich sehr viel Freude haben an meinen vielen Schülern, aber ich würde ihnen empfehlen, mit sich zu Rate zu gehen vor den Bildern von Brožik, einem Zöglinge der Prager Kunstschule, welcher zwei an Größe sehr ungleiche, aber gleich interessante Bilder ausgestellt hat. Wenn jene jungen Leute Brožiks verständige Kompositionen studiren würden, so müßten sie sich, glaube ich, des früher stets beachteten Grundsatzes erinnern, daß eine stehende, sitzende oder liegende Figur allein noch kein Bild macht. Sie würden dann einsehen, daß die Traditionen eines Delacroix und Delaroche keineswegs abgerissen sind und daß das historische Bild, wie es ums Jahr 1840 blühte, auch heute noch fortlebt. Das eine der Brožikschen Bilder stellt Christoph Columbus am Hofe Ferdinands des Katholischen und Isabella's dar, welche letztere freiwillig ihren Schmuck hergiebt als Beisteuer zu der Ausstattung seiner Flotte. Columbus steht in der Mitte des Bildes, in ihm konzentrirt sich das Interesse, seine Haltung und Bewegung sind vornehm, und die Karten neben ihm lassen keinen Zweifel aufkommen über den Gegenstand seiner Unterhaltung. Alle Figuren stehen an ihrem Platze, die Handlung der Königin tritt in ihrer Bedeutung klar hervor. In den Augen unserer Pariser Modemaler sind die Tiefen des Bildes zu schwarz; heute, wo die Helligkeit so sehr beliebt ist, findet man diese Art, die Figuren in Schatten zu setzen, etwas veraltet. Petrarca und Laura, welche auf dem zweiten Bilde dem Kaiser Karl IV. am päpstlichen Hof zu Avignon vorgestellt werden, sind von kleineren Dimensionen und klarer in der Farbe, obwohl auch hier in den Tiefen der Asphalt sich geltend macht. Brožik ist ein Maler ersten Ranges, ein Mann von enormer Kenntnis, der zu komponiren, zu zeichnen und zu malen versteht. Nur ein Aber ist dabei: er malt nicht nach der neuesten Pariser Mode.



Ein Depeschenträger. Von Neuville.

Der Meister Gert van Lon.

Von J. B. Nordhoff.



Woltmann hebt in seiner Geschichte der Malerei 1) unter den altwestfälischen Bildern, welche unter dem Einflusse der Eyckischen Weise entstanden sind, mehrere Tafeln in der Sammlung des Kunstvereins zu Münster mit den kurzen, doch sehr rühmenden Worten hervor: „Zu dem Erfreulichsten aus der damaligen westfälischen Schule gehört ein aus Corvey stammender Altar im Kunstvereine zu Münster: in der Mitte die heil. Sippe, auf den Außen- und Innenseiten der Flügel je sechs Heilige innerhalb spätgotischer Architektur und auf sauber gemalten Fußbodenfließen; die Köpfe in der Form etwas kurz, sind höchst realistisch, die Kinder im Mittelbilde haben aber die schlankeren Proportionen von Erwachsenen, die Behandlung ist höchst sorgsam, die Farbe klar. Ganz übereinstimmend im Charakter ist ein anderes Bild ebenda: Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, in Seitenabteilungen Andreas und Georg, unten drei kleine Stifterfiguren, ein Ritter und zwei Damen, von bewundernswerter Feinheit."

Was mir damals, als ich den fleißigen, freundlichen Gelehrten zu diesen Werken hingeleitete, nicht möglich war, nämlich ihren Meister und weitere Arbeiten desselben zu nennen, dazu haben mich allmählich Quellenforschung und Denkmäleruntersuchung in den Stand gesetzt. Und weil damit wiederum über eine hervorragende Werkstätte und eine merkwürdige Bildergruppe ein hoffentlich willkommenes Licht verbreitet wird, will ich den Meister und seine Werke, soweit es mir bis jetzt möglich ist, genauer würdigen.

Der Meister hieß Gert van Lon, seine Hauptwerke finden und fanden sich in Paderborn und der Umgegend. Daher schloß schon Lübke, welchem die stilistische und örtliche Verwandtschaft gewisser Bilder auffiel, ihr Meister habe in oder bei Paderborn gelebt. 2) Paderborn kann sich zwar eines Altarbildes von ihm rühmen, jedoch nicht seines Wohnsitzes. So hoch es seit dem Bischofe Meinwerk in der Kunst und in den Wissenschaften gestiegen war, 3) so wenig leistet es mehr in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters, in denen die Städte als solche sich mit ihren Handwerken und Zünften der Künste bemächtigten; kaum dürfte dort eine kunstgewerbliche Zunft geblüht haben. Gegenüber den Städten im Westen, gegenüber den Kunstleistungen, welche Soest, Dortmund, Münster aufzuweisen haben, tritt es ganz in den Schatten. Vollends arm war es an Malern; der Familienname Henricus Pictoris, welchen uns eine Urkunde von 1409 aufbewahrt hat, 4) deutet wohl auf nichts weiter, als auf eine Übung des Anstrichs und der Polychromie; 1427 stellen hier ein „Hinrik der maler" mit seiner Frau Gertrud und ein Johan Holthuß vor Bürgermeister und Rat einen Schuldbrief zu Gunsten des Ostenhospitals aus; 5) wäre dieser Hinrik für einen Kunst- und Tafelmaler zu halten, so müßten doch irgend welche Spuren seiner Kunst übrig geblieben sein. Der Grundsatz, ein Mangel an Kunstwerken bedeute für einen Ort oder eine Gegend auch den Mangel an Künstlern, hat gewiß nur eine bedingte Gültigkeit; bekannt genug ist, daß Klöster und Kirchen, welche heute an Kunstwerken arm sind, einst reiche Schätze davon besaßen. Auch in Paderborn soll man in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts noch manche alte Gemälde im Kirchen- und Privatbesitze angetroffen haben, die seitdem veräußert oder ausgewandert sind,

1) Band II, Seite 98.

2) Die mittelalterliche Kunst in Westfalen. 1853. S. 353.

3) Vgl. meinen Holz- und Steinbau Westfalens. 1874. S. 368 ff.

4) Bei J. F. Brand, Archivwissenschaft. 1854. S. 24.

5) Stadt-Archiv Paderborn, Repertor. Nr. 114.

und sicher ist, daß in der Neuzeit dort einige Maler, ein Fabricius, Rudolphi und im 18. Jahrhunderte die Straetmanns, Tüchtiges für ihre Zeit geleistet haben; wo aber die alten Schriftquellen, selbst die ungedruckten, schweigen, wo sichere Reste fehlen, da gab es mit aller Wahrscheinlichkeit auch keine Künstler, zumal in jenen Kunstzweigen, welche langehin bloß örtlich geübt wurden.

Der Meister Gert wohnte vielmehr in der kleinen Stadt Gesete, westlich von Paderborn, und er hat, da in den westlichen Landesteilen andere Meister den Bedarf an Gemälden befriedigten, wesentlich für den Osten, d. h. für die Kirchen des Bistums Paderborn gearbeitet. Die erste und sehr wichtige Nachricht [1]) über ihn bringt ein Schenkungsverzeichnis des Benediktinessenstiftes Willebadessen, welches einige Meilen südöstlich von Paderborn lag: „Et is beredet tusschen der werdegen frowen to Willebodessen un eren convente up eyn, un den ersamen mester Gerde van Lon up ander deel, so dat de solfte Gert sal laten maken de tafeln met enen cronement [2]) un malen de up dat hoge altare to Willebodessen ynt Kloster vor XL goltgulden, den gulden to reckende vor XIIII β. Pad.(erborner) monte. Item un of de olde tafel nicht van gewerde [3]) wer, sal he ene nigge maken, darboven sollen em de junfern geven III goltgulden to bate tor niggen tafeln, item un I goltgulden to wynkope. Datum anno Domini 1505 up dach Meinulfi confessoris" d. i. am 5. Oktober. Damit haben wir vor uns einen förmlichen Kunstkontrakt; er bezieht sich weder auf die Gegenstände der Darstellung, noch auf die Größe — das mochte mündlich festgesetzt sein; er nennt uns aber den Meister, den Bestimmungsort und den Preis. Der Meister soll eine ältere Tafel mitbenutzen und so das ganze Werk herstellen; diese kann nicht groß gewesen sein, denn falls er sie durch eine neue ersetzen muß, erhält er für diese nur 3 Goldgulden mehr. Das ganze Werk kostet also außer dem Weinkaufe 43 Goldgulden. Gert hatte, wie die Quelle weiter angiebt, 1521 das Werk vollendet und auf dem Jungfernchore aufgestellt; vom Preise ließ er 20 Goldgulden nach und betrachtete sie als Mitgift seiner Tochter Ursula, die inzwischen dort ins Kloster getreten war. Glücklicherweise ist uns der Altar erhalten — er gelangte mit der Bartelschen Sammlung zu Arnsberg in das Museum des Kunstvereins zu Münster, und an ihm haben wir einen sicheren Anhalt, um auch andere Werke Gerts zu bestimmen, über welche keine Nachweise in betreff des Künstlers vorliegen. Wir kommen auf den Willebadessener Altar zurück, um vorerst eine Lippische Urkunde [4]) zu hören, welche auch den Wohnort des Meisters anzeigt.

Danach verpflichtet sich Meister Gert Imler von Geseke im Jahre 1512 zu Paderborn vor den Lemgoer Bürgern Johan Eldersieck und Pavel Pagendarm, den Dechen St. Joests (Jodocus' oder Jakobi-Bruderschaft) zu Lemgo eine Tafel zu malen, inwendig mit der ganzen Legende des heil. Jodot oder Jakob, auswendig auf dem einen Teile (Flügel) das Bild dieses Heiligen und zweier Pilgrime, auf dem anderen seine Rast, wie man sie am Pfingsttage umträgt mit dem Ritter und dem Priester, und ein Bild zu stoffiren. Die Farbe der Tafel soll in- und auswendig braunrot, blau oder grün und von der besten Sorte sein, die sich herstellen läßt. Zu dem Weinkaufe erhält Meister Gert, wenn das Werk fertig ist — nach seiner Zusage in einem (?) Jahre — den Lohn von 30 Goldgulden.

Die Urkunde steht auf einem Kerbzettel [5]) möglichst „undeutlich" und daher nur zweifelhaft zu entziffern; das gilt besonders von dem Hausnamen des Malers. Statt imler („undeutlich") wird offenbar van lon zu lesen sein. Beide Worte haben in der spitzen Minuskelschrift ungefähr die gleiche Zahl von Zügen und als längern Buchstaben das „l" gerade in der Mitte gemein. Die Vornamen, die Datirung, die Ortsangaben stimmen zu dem, was die Wille-

1) Mitgeteilt von Herrn Rendanten Ahlemeyer zu Paderborn.

2) Kronung, Einfassung.

3) Ist nicht = Sicherheit, Dauer, sondern = Wert.

4) Bei Preuß und Falckmann, Lippische Regesten IV, 3003. Bieling in der Westfälischen Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde XXIX, 129.

5) Über die Kerbzettel vgl. Homeier, Haus- und Hofmarken, 1870, S. 373. Wattenbach, Schriftwesen A¹. S. 66.

badessener Nachricht enthält. Es lassen sich auch aus der Umgegend von Paderborn keine Werke angeben, welche einem anderen Meister als Gert van Lon zuzuschreiben wären. Das für Lemgo bedungene Werk fehlt und damit die Handhabe, die Frage nach dem Stilgefühle zu erledigen. Wäre Imler ein anderer Meister als van Lon, so wäre letzterer am ersten für einen Bürger Paderborns zu halten — und dort hat kein anderer Spuren hinterlassen als dieser. Daher kann es keinen Zweifeln mehr unterliegen, daß die Lippische Urkunde denselben Meister Gert van Lon betrifft wie das Schriftstück von Willebadessen, und jene nennt als seinen Wohnort Geseke. Den Haus- oder Beinamen van Lon führt er ohne Frage nicht von dem gleichnamigen Rittergeschlechte zu Rüthen, da sich ein Familienglied desselben schwerlich einer bürgerlichen Beschäftigung oder gar einem Handwerke hingegeben hätte, sondern von seinem Geburtsorte. Lohne liegt zwischen Geseke und Soest, und mit der damaligen Soester Schule hat Gert in naher Beziehung gestanden. Das wird uns die Betrachtung seiner Werke beweisen.

Dabei geht der Altar von Willebadessen[1]) voran, weil er uns als sein Werk durch jene Nachricht dokumentirt ist.

Von ihm ist wohl nur noch ein Flügel erhalten, welcher in neuerer Zeit mit der Säge gespalten wurde. Die Außenseite blieb dabei ganz, die Innenseite wurde, entsprechend den Darstellungen, in vier Teile längs und quer zerlegt, und daher mag es rühren, daß die Maße beider Seiten etwas voneinander abweichen: denn jeder der vier Teile hat 59 cm Höhe und 48 cm Breite, die nicht zerteilte Außenseite 133 cm Höhe und 99 cm Breite. Die vier Darstellungen enthalten die Auferstehung, die Himmelfahrt, die Herabkunft des heil. Geistes und Christus als Weltenrichter, wie er auf zwei Regenbögen thront, unten rechts und links angebetet von Maria und Johannes, oben in den Ecken begleitet von zwei blaugekleideten Engeln mit Posaunen. Aus dem Boden erstehen einige Tote, nackt oder halb mit dem Tuche behangen. Sie gehören nicht zu den stärkeren Leistungen des Meisters. Die figurenreichen Gruppen leiden an einer schematischen Anordnung ohne lebendige Verbindung, die Köpfe an Einförmigkeit und bei allem Naturalismus an Schärfe des Ausdrucks und kennzeichnen sich durch die viereckigen Umrisse, kurzen Stirnen, durch den spitzigen mit Kinn und Nase nach vorn ausladenden Unterkopf. Die Nimben sind golden, mit Schrift bepreßt, die Gewänder steif gefältelt oder knitterig gebrochen, die Hände länglich gebildet. Unter goldener Luft breitet sich bei den betreffenden Scenen eine ärmliche Landschaft aus. Die Ausgießung des heiligen Geistes findet in einer Baulichkeit statt, durch deren Fenster die goldene Luft scheint. Im ganzen sind hiermit die Vorzüge und Schwächen des Meisters schon vermerkt, doch treten die letzteren bei den größeren Bildern schärfer hervor, so schon bei der Außenseite des Flügels, welche, ungefähr in zwei Drittel Lebensgröße, die Heiligen Vitus mit Buch und Palme in vornehmer Zeittracht, Benedikt mit einem Buche, und Cosmas und Damianus zeigt. Jener hält einen Becher von geknickter Arbeit, dieser einen Mörser mit Deckel in den Händen. Den Hintergrund macht auf den Außenseiten ein dunkler gemusterter Behang mit einigen Goldsternen, die Gründe entbehren überhaupt des Goldes, und die meisten Heiligen haben Nimben. Die Nimben sind hier rot und die Namen darum in Gelb eingeschrieben; die Gewänder sind durchgehends prachtvoll, sorglich und sauber ausgeführt, namentlich das mit dunkelroten Granatäpfeln gemusterte Gewand des Vitus, dessen blaßrote Grundfarbe wie mit goldiger Schur schimmert; die braun gekleideten Beine dieses Heiligen sind gespreizt gestellt und noch recht mager, wogegen sonst das Körperliche, namentlich die Gesichter sich durch sehr wohlgenährte Formen auszeichnen.

Dieselbe Hand erkennt man sofort an zwei Triptychen derselben Sammlung, denn ihre Formen und ihre Technik erscheinen so klar und bestimmt, daß, wer ein Werk von ihr ins Auge gefaßt, das verwandte schwerlich verkennen kann. Auch deren Flügel sind in ihrer Ebene gespalten und die Tafeln, welche sich nun nebeneinander ausbreiten, machen eine lange und, bei der glänzenden Färbung und sauberen Technik, eine schöne Reihe von Gemälden aus. Beide Werke haben verschiedene Darstellungen, doch bei den entsprechenden Teilen eine über-

1) Die Herkunft ist sicher nach dem Bartelschen Kataloge, von welchem mir der gegenwärtige Vorstand des Kunstvereins, Baron Cl. von Heeremann, gütigst eine Abschrift zugestellt hat.

einstimmende Anordnung und überall eine Einrahmung von gemalten Architekturen. Die letzteren erscheinen bei dem einen einfacher und schwerer, bei dem andern leichter, dekorativer und in beiden Werken in den Formen der spätesten Gotik.

Das eine Triptychon mit den einfacheren Architekturen ist wiederum aus der Bartelschen Sammlung übernommen, der weitere Fundort aber nicht bekannt. Das Mittelstück entfaltet bei 152 cm Länge und 131 cm Höhe in aller Breite das fromme Genrebild der heiligen Familie, die Flügel bei 33 cm Breite und 126 cm Höhe zeigen außen Joachims und Annas Begegnung an der goldenen Pforte und auf blaßrotem, mit Granatäpfeln gemustertem Grunde die Himmelskönigin auf dem Halbmonde, umgeben von Sonnenstrahlen und weiterhin umrahmt von einem verflochtenen Rosengezweige, welches durch die fünf Wunden des Herrn gezogen ist. Unten knieen und beten jederseits vier Personen, Männer und Frauen. Auf dem anderen Bilde steigt rechts in hellen gelblichen Farben die goldene Pforte hinter dem Ehepaar und links hinter einem Gemäuer ein Berg mit einigen Bäumen bis zum blauen Himmel empor. Auf der Kuppe weidet eine Herde von Schafen, welche, ohne Zeichnung und Modellirung hingeworfen, doch von guter Fernwirkung sind; im Vordergrunde begegnet Joachim dem Engel.

Das Bildwerk im Innern der Flügel besteht jedesmal aus drei fast unvermittelt nebeneinander stehenden Figuren, aber es imponirt durch die Charakteristik der Köpfe und die Farbenpracht. Die Architekturen haben flachbogige Fenster und durch die Gitter scheint die Luft in Silberfarben; viereckige sauber gehaltene Thonfließen, abwechselnd mit geometrischen und heraldischen Zeichen, bilden den Fußboden. Die durch ihre Attribute oder Nimbeninschriften kenntlichen Heiligen sind auf dem einen Flügel die heilige Ursula — ihr zur Seite eine Gruppe von neun kleinen Gefährtinnen — ihr Verlobter Conant und in der Mitte ihr Vater, die beiden letzteren, wie die Haltung ihrer Finger andeutet, miteinander im Gespräche. Ursula mit ihren Gefährtinnen hat noch eine sanfte Biegung in der Hüftengegend, die Haare fließen in goldigen Locken schön herab, alle Gewänder stechen hervor mit den herrlichsten Mustern. Das Ganze atmet Feierlichkeit und Pracht.

Dasselbe gilt von dem Seitenstücke mit den Gestalten der Heiligen Petrus, Katharina und Paulus. Das Schwert des heil. Paulus erglänzt in Silberfarbe, die Kronen in Gold.

Das Mittelstück entrollt uns die heilige Sippschaft in idealer und naturalistischer Weise zugleich. Im Hintergrunde schwebt eine goldene Luft über hohen grünen Bergen, hinter welchen noch höhere mit bläulicher Stimmung aufragen, und ihren Boden beleben wenige Bäume, Schluchten und Linien. Davor erhebt sich eine spätgotische Arkade mit flachen Bögen, und durch diese schauen über die Lehne einer reich geschmückten Bank in der Mitte der heilige Joseph, an den Seiten je zwei, nach der allerdings nur schwachen Bewegung der Hände und Finger, miteinander sprechende Männer; die Frontstücke der Bank sind grau und sehr dekorativ gehalten, an der Rücklehne hängt mittelst Ringen an einer Stange ein grüner Teppich mit gelblichen Granatmustern auf rotem Grunde; darauf sitzen in der Mitte Maria, dem Jesuskinde auf ihrem Schoße eine Erdbeere gebend, hinter ihr (über die Rampe schauend) der heilige Joseph links von ihr Anna, neben dieser am Ende der Bank in Profilstellung Joachim, hinter beiden die ersten Männer Anna's, nach der Fingerhaltung miteinander sprechend; rechts von Maria sitzt Maria Jakobe, hinter ihr der Mann und am Ende der Bank halb im Profile Maria Kleophas (Kleophe), hinter dieser Kleophas in Unterhaltung mit seinen Nachbarn, wie das Männerpaar am entgegengesetzten Ende. Der rechten Hälfte des Bildes verleihen die Kinder an Zahl und naiver Handlung ein besonderes Übergewicht vor der linken, zumal da die erwachsenen Personen sich dort mehr ruhig und feierlich benehmen. Vor Maria Jacobe stehen der heilige Johannes mit dem Kelche und Jacobus der Ältere, auf dem Schoße der Maria Kleophas empfängt der heil. Joseph (Josep Justus) einen Erdbeerstrauß von der Mutter, vor ihr gruppiren sich stehend oder beschäftigt mit Pflücken und Einsammeln von Erdbeeren namentlich Jacobus der Jüngere, Judas und Simon (S. Simonis). Die Nimben enthalten die Namen, doch ist die eingepreßte Schrift so abgestumpft, daß sie der Klarheit und des zierenden Charakters entbehrt. Die eingeklammerten entsprechen den



Originallauten, die Nimbenlegende der heiligen Anna ist deutsch: O hilige moder sancta Anna.

Das andere Triptychon soll aus dem Kloster Corvey stammen. Die Maße sind etwas geringer, die Mitteltafel mißt 147 cm in der Breite, 123 cm in der Höhe und stellt dar die Kreuzigung mit den Seitenfiguren, daneben links den heiligen Andreas mit seinem Kreuze, rechts den heiligen Georg, den Drachen tötend. Beide Heilige trennt von der Hauptscene die gemalte Architektur, welche hier wie auf den Flügeln ungemein reich emporwipfelt vor dem goldenen Hintergrunde. Das Kreuz steht auf dem grünen Berge Golgatha, fünf in der Luft schwebende Engel fangen in Kelchen das Blut des Herrn auf; bei diesem fallen die schmächtigen Körperformen, zumal in den Extremitäten ebenso auf, wie der bittere Leidensausdruck im Antlitze des Herrn ohne jenen Seelenadel, welchen andere Meister oft so ergreifend damit vereinten. Unten knieen in kleiner Gestalt links zu den Füßen des Andreas ein Ritter, nach dem Wappenschild ein Wendt, rechts zu Füßen des Johannes und Georg zwei Ritterdamen mit dem Wappen von der Recke und Wrede, und zu Füßen der heiligen Mutter liegt das Wappen Bock. Die Zeichen nennen uns offenbar die Stifter des Werkes; diese wohnten, wie ihre Nachkommen zum Teil noch heute, im Lippe'schen und Kalenbergischen, und das kann unsere Vermutung bestätigen, daß das Werk nach Corvey oder nach einem anderen Gotteshause an der Weser gehört hat. Übrigens sind die Stifter in Profil verbildlicht und die beiden Stifterinnen, welche schwarze Kleider und hohe Hauben tragen, wunderbar reizende Erscheinungen in den Proportionen wie in der Haltung.

Die Flügel stimmen nicht so genau in den Maßen, 63 zu 130 cm, zu dem Hauptbilde, wie in den reichen Architekturen und der Gesamtbehandlung. Innen wiederum jedesmal drei Heilige, hier die heilige Katharina mit dem Schwerte und Buche, rechts Sebastian (?) mit Lanze und Pfeil, links Aegidius (?) mit Pedum und Hirsch auf einem Buche, dort Barbara (?) mit Palme und Buch an der Seite eines schlanken Rundturmes, rechts Antonius mit Fackel, Stab und dem Kreuz auf dem Brustlatze, links ein Papst, der in einem Buche liest.

Auf den Außenflügeln vertritt den Goldgrund wieder eine Berglandschaft mit heller Luft und bläulichem Himmel. Auf dem einen sitzt vor einem rotem Gemäuer Maria mit dem Kinde, ihr zur Linken Barbara mit Buch und Turm, zur Rechten eine Heilige mit einem Buche, unten Dorothea mit Blumenkörbchen, rechts die heilige Agnes, auf deren Schoß das Lamm steigen will. Auf dem anderen finden wir die ganze heilige Familie wieder, doch gedrängter und einfacher, wie auf dem Hauptbilde des zuerst betrachteten Triptychons. Auch hier scheidet eine Querrampe die Männer, und zwar alle sechs, von den Frauen und Kindern, deren Fußboden mit Gras und Erdbeeren bewachsen ist, von denen wieder zwei Kinder pflücken; dies Bild erinnert in Einteilung und Anordnung an jenes aus der Schule des sogenannten Liesborner Meisters, welches im bischöflichen Museum zu Utrecht hängt.

Als Werk desselben Meisters erweist sich auf den ersten Blick ein vollständiges Triptychon auf einem Seitenaltare der katholischen Kirche zu Lippstadt in westlicher Nähe von Geseke. Es befand sich ursprünglich auf dem Seitenaltare der (protestantischen) Marienkirche, dann lange auf der Rauchkammer eines Privathauses und gelangte, allerdings arg verletzt und restaurirt, an den heutigen Standort. Ich traf es umstellt von Gerüsten und so im Dunkeln, daß ich nur das Notwendigste darüber aufschreiben konnte.[1]) Das Mittelstück von 122 cm Höhe und 178 cm Breite bietet wieder auf landschaftlichem Hintergrunde mit goldener Luft die Kreuzigung mit den beiden Seitenfiguren, ähnlich den beiden Triptychen zu Münster. Schwebende Engel fangen in Kelchen das Blut der Wunden des Herrn auf, neben den Seitenfiguren steht links Aegidius mit dem Hirsche (Antonius ?), in einem dreifensterigen, rechts Stephanus in einem zweifensterigen Raume, auf den Innenflügeln jedesmal ein Heiligenpaar wieder in Räumen mit Fenstern, und zwar rechts die Heiligen Matthäus und Thomas, links Katharina und Agnes; auch hier die leichten Architekturen vor dem goldenen Hintergrunde. Die Außenflügel zeigen einerseits die Messe des heiligen Gregorius, andererseits wieder die

1) Ergänzungen dazu verdanke ich der brieflichen Mitteilung des Reallehrers Herrn H. Reißmann.

Himmelskönigin mit dem Kinde, gekrönt von zwei schwebenden Engeln; die Architekturen ergeben sich wiederum in den phantastischen Formen der Spätgotik, durch ihre Fenster auf den Innenflügeln dringt silbernes Licht.

Dieselbe Hand verrät im Dome zu Paderborn ein Flügelaltar, welcher, im vorigen Jahre leider in einen Seitenraum geschafft worden ist, bis dahin aber im südlichen Kreuzarme an der Wand hing, wo früher nach Akten und Urkunden von 1378 und 1404 ein Altar des Beneficiums der heiligen Margaretha stand.[1]) Und wirklich bieten die äußeren Seiten der Flügel acht Scenen aus dem Leben dieser Heiligen mit allerhand erklärenden Spruchbändern und landschaftlichen Hintergründen unter blauer Luft. Das Bild hat ohne Rahmen eine Höhe von 180 cm, das Mittelstück 125 cm Breite und jeder Flügel davon die Hälfte. Die Innenseite des linken zeigt die Anbetung der Könige, jene des rechten in vier durch einen Kreuzstab gebildeten Feldern unten Christus zur Vorhölle fahrend und die Auferstehung, wobei er einen eben erwachten Wächter am Grabe segnet, oben die Himmelfahrt und die Sendung des heiligen Geistes in einer geschlossenen Halle und deshalb ohne Goldgrund, welcher sonst alle Tafeln im Innern überzieht. Auf dem Gegenstücke sehen wir im Vordergrunde die Könige und Reiter als ihr Gefolge, die Diener, welche die Pferde halten, und neben der Krone des ersten und knieenden Königs am Boden eine kleine Krone, welche für das Christkind paßt. Im landschaftlichen Hintergrunde zieht aus dem Thore Jerusalems der blanke Zug, voran die drei Könige zu Roß nebeneinander, links hüten die Hirten die Schafe, und viel weiter zurück in äußerster Ferne scheinen sich Reiter zu begegnen, als ob die eine Gruppe die andere nach dem neugeborenen Könige der Juden fragte.

Das Hauptbild versinnlicht das Jüngste Gericht. Hier ist die Zeichnung vorzugsweise edel, die Ausführung vollendet, die Anordnung übersichtlich, die Bewegung freier als in allen Werken, die wir bis jetzt betrachtet haben. Hoch unter zwei schwebenden Engeln mit Posaunen thront Christus, die Füße auf einem Regenbogen, umgeben von den Aposteln auf zierlich geschnitzten Stühlen, während vorn, den Kreis fast schließend, Maria und Johannes der Täufer knieen. Im Vordergrunde bis zu den Füßen des Weltenrichters überall Auferstehende. Die Seligen werden links (zur Rechten des Herrn) zu der Pforte einer hohen turmartigen Burg geführt, deren Fenster und Galerien musizirende Engel einnehmen; gegenüber rechts werden auf hochansteigenden, kluftenreichen Bergmassen die Verdammten von vielen fratzenhaften Teufeln gezerrt und gepeinigt. Im Vordergrunde vor Maria erfleht der Stifter Gnade — eine kräftige Mannsperson, angethan mit einem faltenreichen Meßgewande. Vor ihm liegt das Wappen: ein grüner Baum, in dessen Stamm eine Axt eingehauen ist.

Die Technik des Meisters verdient alle Anerkennung, teilweise Bewunderung. Er gebrauchte nach alter sächsischer Weise zu den Tafeln Eichenholz, überzog es mit Leinwand und diese mit einer Kreidedecke. Einzelne Züge an den Fleischteilen erscheinen zart, wie aufgehaucht, sonst ist die Farbe pastos, kräftig und leuchtend, nur nicht mehr so licht und leicht wie in den Temperabildern, die Bildfläche fühlt sich höckerig an. Ganz meisterhaft gelangen ihm die kleinen Donatorenporträts, die Gewänder mit ihren herrlichen Mustern, die Geräte und die ornamentirten Fußbodenfließen. Den goldenen Grund beleben einpunktirte und eingepreßte Zierden von wechselnder Figur, die Nimben ebenso gebildete Inschriften. Dies und die Vorliebe für Architekturen, die Pracht, welche Farben, Gewänder und Beiwerk aussprechen, lassen seine Werke ganz deutlich als Triebe und Spätlinge der Soester Schule[2]) erscheinen, ebenso gewisse Züge der Auffassung und Behandlung.

1) Teilweise nach dankeswerten Mitteilungen der Herren Ahlemeyer und F. Laudage zu Paderborn. Brand, Beschreibung der Stadt Paderborn 1846, S. 13,) fertigt das Werk so ab: Man sieht dem Pfarraltar „gegenüber ein altdeutsches Klappbild"; W. E. Giefers, (Der Dom zu Paderborn, 1860) erwähnt es nicht einmal.

2) Man vergleiche über die Soester (Liesborner) Schule Lübke a. a. O. S. 346 ff. und über die älteren Werke derselben meine „Soester Malerei unter Meister Konrad" in den Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden. Bonn, (1879) Heft LXVII, 100 ff. und (1880) H. LXVIII, 65 ff., besonders S. 112 ff.

Sein Beharren bei der goldenen Luft, seine gedrückten Berge mit dem spärlichen Baumschmuck, die schwachen Perspektiven des Hintergrundes, die Tiergestalten ohne Zeichnung und Modellirung bezeugen schon, daß er des Realismus nicht recht Herr werden konnte.

Eine klare Komposition hat der Meister im Jüngsten Gerichte versucht. Bewegte Scenen oder sprechende Attitüden sind nicht seine Sache, sondern, wo es der Gegenstand eben gestattet, wenige Figuren und statuarische Haltung. Das Beiwerk und die Porträts sind meistens saubere Arbeiten, die Gewandfalten oft schön und reich fließend, in den Brüchen dagegen wieder hart oder gar knöcherig. Das Zeitkostüm gelingt ihm gut, als Kopfbedeckung der Männer liebt er die niedrige Klappmütze. Der Ausdruck der Männerköpfe ist würdig, wohl gar fein, aber einförmig. Wer einen Kopf von ihm gesehen hat, kennt fast das Gepräge aller anderen. Sie sind von viereckigem Umrisse und groß, die Stirnen niedrig, die Kinnladen zum Halse rechtwinkelig ausgeladen und breit, die Augen klein, ohne gehörigen Wechsel im Blicke, so daß man schwer darüber entscheiden kann, ob der Meister sie aus Schwäche stier oder aus idealem Gesichtspunkte gutmütig gebildet hat. Ein idealer Zug liegt mehr in den Gesichtern der Frauen, ein realistischer in denen der Männer. Doch auch hier tritt der Unterkopf mit Nase und Kinn gern noch spitzig hervor. Die Proportionen der Männer sind gedrungener, mehrere Frauengestalten noch bei kurzen Taillen an den Hüften ausgebogen, die Kinder und die kleineren Gestalten verhältnismäßig schlank. Die Hände erfreuen sich besserer Bildung, als die Beine und Plattfüße, die letzteren haben selbst bei den stehenden Kindern etwas Schlaffes, Schwimmfußartiges, und darin berührt sich unser Meister mit dem Münsteraner, welcher unter anderem das Mittelstück des Amelsbürener Altars im Museum zu Münster geschaffen hat, in manchen anderen Dingen mit der Schule des Liesborner Meisters oder vielmehr mit jener Richtung der Soester Schule, welche den Idealismus der Vergangenheit so lieblich mit dem Realismus verschmolz, auf den die Zeit drang. Und die Richtung stand — man kann bestimmte Vorbilder nicht nennen — im allgemeinen der Weise Rogiers van der Weyden am nächsten, sowohl was die lyrische Stimmung, als was die Ausprägung der Charaktere betrifft. Von Einwirkungen eines Dortmunder oder auch eines Kölner Meisters, geschweige eines Dürer findet sich keine Spur, gleichwie den Architekturen jedes Renaissancemotiv fremd ist. Meister Gert van Lon hat, so dürfen wir aus allem schließen, in seiner Nachbarstadt Soest gelernt, höchstens einmal nach Münster hinübergeschaut, dann in der kleinen Stadt Geseke seinen Herd gegründet, in den Traditionen seiner Schule den Idealismus mit dem stetig heftiger pochenden Realismus zu verbinden gesucht und so lange daran festgehalten, wie wohl kein anderer Maler. Seine Schwächen verdunkelten sich in den Augen der Zeitgenossen vor seinen Tugenden, und daher erhielt er so viele bedeutende Aufträge aus dem Osten des Landes und aus den Wesergegenden.

Bescheiden führt er weder ein Meisterzeichen noch eine Jahreszahl. 1505 tritt er in den Urkunden zuerst, 1520 zuletzt auf. Daher reicht seine Lehrzeit gewiß noch in das 15. Jahrhundert zurück, seine Thätigkeit aber noch weiter über die zwanziger Jahre des folgenden hinaus. Denn wenn die jüngeren Werke eine ungereiftere Meisterschaft bekunden, so läßt der Willebadessener Altar, welcher 1520 aufgestellt wurde, das Jüngste Gericht zu Paderborn und eine Kreuzigung zu Ahrensburg an Alter sicher hinter sich zurück. Es ist kein großartiges Künstlerleben, das des Meisters von Geseke, aber jedenfalls ein erfreuliches und kulturgeschichtlich merkwürdiges; der Güte seiner Arbeiten verdanken wir das Erbe derselben. Und das bleibt immerhin nicht unerheblich. Nehmen wir diese Erfahrungen zusammen, so ist Woltmanns Lob, welches wir eingangs mitteilten, ebenso unzutreffend, wie Lübke's Tadel: „Die Köpfe, zwar edel im Typus, sind meistens verzeichnet; die Färbung ist zwar klar und leuchtend, allein dafür ist die Behandlung der Gewandung etwas steif und unfrei.“ Beide Forscher hatten nur ein bestimmtes Werk im Auge. Hätten sie die gesamten Leistungen überschaut, so würde der Tadel wie das Lob anders erklungen sein.

Die Gemäldesammlung auf der Ahrensburg bei Rinteln ziert eine Kreuzigung, welche gleichfalls unserem Meister angehört. Ihm schreibt es mit Bestimmtheit der umsichtige Erfor-

scher altdeutscher Gemälde, L. Scheibler[1]) zu; Lübke (S. 354), welcher einen höherstehenden Meister dafür vermutet, beschreibt das Werk so: „Es ist von trefflicher Erhaltung und zeigt auf Goldgrund Christus am Kreuze, zu den Seiten je vier Heilige, Michael, Andreas, Petrus, Aegidius, Agnes, Johannes, Maria und noch einen anderen Heiligen. Unten kniet eine Donatrix mit Wappenschild und dem von ihrem Munde ausgehenden Spruche: O leve her, verbarme de myner. Das Kolorit ist kräftig und satt, der Farbenauftrag pastoser als beim Liesborner Meister, an dessen Lieblichkeit dagegen die Köpfe, namentlich die weiblichen, mit fein gezeichneter Nase und kleinem Munde, erinnern. Die männlichen Köpfe zeigen nicht selten hohe Würde und kräftige, dabei edle Charakteristik. Doch sind die Köpfe durchweg etwas groß im Verhältnis zu den Körpern. Den Leib Christi hat der Maler zu mager gebildet, offenbar in der Absicht, ihn möglichst ideal zu halten; im Gesichte des Herrn aber hat ihn das Streben, den Seelenausdruck zu betonen, zu Übertreibungen, wie blau unterlaufenen Augen und dergleichen, verleitet." Bis auf diese finden sich also thatsächlich nur Eigenarten unseres Meisters, und sie treten vervollkommnet und veredelt an den gut erhaltenen Werken hervor.

Notiz.

Maria Regina, von Gabriel Max. In der schönen Radirung von Woernle, welche diesem Hefte zur Zierde gereicht, führen wir eines der letzten und anmutigsten Bilder von Gabriel Max, gegenwärtig im Besitze des Hrn. H. O. Miethke in Wien und in dessen Kunstsalon seit einigen Wochen ausgestellt, den Lesern vor. Es ist eine durchaus moderne Himmelskönigin, weder an einen überlieferten Typus noch an das von dem Meister selbst geschaffene und häufig variirte Frauenideal erinnernd, ein ganz eigentümliches, von dem frischesten Lebensgefühl beseeltes Gebilde, welches uns aber wegen seiner reinen und echten Poesie und wegen der zarten Duftigkeit seiner malerischen Ausführung würdig erscheint, den lieblichsten Mariendarstellungen der alten Meister angereiht zu werden. Der heutigen Modemalerei mit ihren teils philisterhaften, teils nur auf äußerlichen Reiz angelegten Stoffen tritt hier das Werk eines fein empfindenden Künstlers gegenüber, der den einfachen und tausendfach behandelten Gegenstand, das Bild edler Weiblichkeit, von neuem mit jugendlicher Kraft und Schönheit zu gestalten weiß. Aus einem lichten, mit dem zartesten Schmelz modellirten Antlitz, welches von dem aufgelöst herabhängenden aschblonden Haar eingerahmt wird, blicken uns zwei große durchgeistigte braune Augen ernst und fragend an. Der sanft gerötete Mund — das bezeugen die edel geformten, fein gezeichneten Lippen — hat nicht nur Freuden, sondern auch schon manches bittere Leid des Lebens gekostet. Um das Haupt ist in geschmackvoller Drapirung ein hellblaues Kopftuch geschlagen, welches am Busen nur ein wenig Weiß hervortreten läßt. Auf dem Scheitel sitzt das mit Perlen und Edelsteinen besetzte Krönlein, von einem ringförmigen Nimbus umgeben. Den Fond bildet imitirter Goldgrund. Das Bild ist auf Leinwand gemalt und 38×30 cm groß. Unter den religiösen Darstellungen verwandter Art, deren Max in der letzten Zeit bekanntlich mehrere geschaffen hat, ist diese feine gekrönte Maria die Perle.

C. v. Lützow.

1) Ich benutze diese Gelegenheit, den glücklichen Forschungen Scheiblers auf dem Gebiete der altdeutschen Malerei öffentlich meine Anerkennung auszusprechen. Er nennt noch ein Werk unseres Meisters — eine Kreuzigung auf der Wilhelmshohe bei Kassel, in der Kapelle der Ritterburg — vielleicht auch, wie die meisten ihrer gemalten Fenster, ein Fund aus dem Dome zu Paderborn. Beipflichten kann ich ihm aber nur mit Bedenken, wenn er dem Meister auch die kleine Kreuzigung der Bartelschen Sammlung (vergl. Lübke, S. 344) zuzählt. (Vergl. Bonner Jahrbücher Heft LXVIII. 92.) Lübke führt a. a. O. S. 353 und bei Schnaase, Geschichte der bildend. Kunste VIII, 367, richtig die Willebadessener Tafeln, die „Heilige Familie" mit den Flügeln in der Bartelschen Sammlung sowie „das Jüngste Gericht" im Dome zu Paderborn auf dieselbe Hand zuruck, nähert dagegen dort S. 350, hier S. 366 das Passionsbild der Bartelschen Sammlung zu sehr dem Liesborner Meister und giebt dem Kruzifixbilde mit Heiligen auf der Ahrensburg einen besonderen Urheber.



Philipp II. als Kunstfreund.

Von Carl Justi.



ie kleine Welt trägt auch darum ihren Namen nicht umsonst, weil sie, unendlich wie die große, ebenso mannigfache und selbst widerstreitende Auffassungen zuläßt und veranlaßt. Diejenigen besonders, welchen durch Geburt oder Begabung auf dem Welttheater die ersten Rollen zugewiesen waren, zeigen oft gar verschiedene Gestalten und Gesichter, jenachdem wir sie vom Parterre aus vor den Lichtern der großen Schaubühne erblicken, oder aber ihnen im Tagesschein zwischen ihren vier Wänden begegnen. Wir alle haben einst mit klopfendem Herzen und schaudernden Gefühl vor jenen Brettern gesessen, wo Don Philipp erschien, Schreckensbeschlüsse brütend gegen sein eigenes Fleisch und Blut und gegen seine Völker. Nationaler und religiöser Haß hatte aus ihm einen unheimlichen Despotentypus geschaffen, wie einen Antichrist der Humanität. Die Berichte derer, welche mit ihm verkehrt haben, geben uns etwas andere Züge. Philipp war als Mensch wohl nicht schlechter und nicht besser als seine Gegner. Freilich, wenn er ein Regent war nach dem Geschmacke und Herzen seiner Kastilier, so ist er dagegen den Deutschen vom ersten Betreten unseres Bodens an eine ungewöhnlich antipathische Persönlichkeit gewesen: „wenig beliebt bei den Italienern, fand Soriano, höchst unbeliebt bei den Niederländern, aber widerwärtig den Deutschen". Das deutsche Volk sieht an seinen Fürsten gern Gleichheit des Empfindens, Leutseligkeit, Offenheit; der Spanier fordert vor allem Würde, jene verschlossene, apathische Gravität (sosiego genannt), und diese hatte der Sohn Karls V. sich so gründlich zu eigen gemacht, daß nie, auch in den erschütterndsten Krisen seines Lebens, ein Ausbruch des Affekts ihn überraschte, nie andere als kalte und höchst allgemeine Worte über seine Lippen kamen, und selbst diese sparte er gern, wo er sich der Feder bedienen konnte, mehr und mehr in völlige Unsichtbarkeit zurücktretend.

Indes es fehlt auch in Philipps II. Bilde nicht an Zügen, die ihn uns menschlich näher zu rücken geeignet sind. Selbst dieser Friedensstörer Europa's, „der seine Völker regierte mit eiserner Rute", den man nie von dem schönsten, göttlichsten Rechte des Monarchen, der Gnade, Gebrauch machen sah (Morosini), dieser „Vater des Trugs" (Vendramin), der begeisterte Zeuge der schrecklichen Glaubensgerichte, selbst dieser Philipp hatte in seinem Reiche einige wenig zugängliche Schlösser und in seinem Alcazar zu Madrid einige Gemächer, wo er sich in anderem Lichte zeigte. Die Quellen für die Geschichte des königlichen Büreaukraten, der die alte und neue Welt von dem Schreibtisch seiner Zelle am Fuß einer wilden Sierra aus lenkte, sind fast unübersehbar. Aber man kann

viele Hunderte von Depeschen eines Jahres durchblättern, die er selbst diktirt hat, oder in denen die geriebensten diplomatischen Aufpasser über die Bewegungen und Symptome seiner Politik Buch führen, ohne daß nur eine Zeile den Verdacht erweckte, daß dieses Jahr noch eine Reihe Daten ganz anderer Art enthält, daß der König noch in einem anderen Staate waltete, mit wärmerer Neigung vielleicht als in der großen Politik, deren Netze er über die ganze Welt ausgespannt hielt. Wohl aber vergeht kein Vierteljahr, ohne daß in jenen Depeschen geklagt wird, daß Seine Majestät wieder unerwartet, in früher Morgenstunde, mit einigen Begleitern zu Pferde gestiegen sei, Toledo oder Madrid verlassen habe, um nach irgend einem Landsitze zu entweichen, wohin ihm, wie er sich seit 1565 förmlich ausbitten ließ, selbst die Gesandten nicht folgen durften. Es war nicht bloß menschenscheuer Hang, der ihn dorthin zog. Dort überließ er sich jenen Dingen, von denen die Diplomaten wenig zu sagen wissen und noch weniger sagen mögen; denn es sind „Kindereien", die nicht vor die Ohren hoher Staatshäupter und Staatskörper gehören. Und doch sind die Ergebnisse dieser verborgenen Stunden der Muße dauernder gewesen als dasjenige, worüber damals die klügsten Leute von Europa Berge von Briefen zusammengeschrieben haben. Wären alle Archive untergegangen, sie stehen da als sprechende Denksteine, offen vor aller Welt, und rufen die Frage hervor: Wer war der Mann, der solche Pläne ausgedacht hat?

Philipp und Tizian.

Es ist im Jahre 1552, wo wir zum erstenmal dem damals dreiundzwanzigjährigen Kronprinzen an der Seite eines Künstlers begegnen. In Augsburg, beim Reichstag, hatte der Nestor der venetianischen Maler, der 75jährige Tizian, seinen alten Gönner, Kaiser Karl, zum dritten und letztenmale aufgesucht, um mit ihm das große Gemälde, die Glorie, zu beraten, welches ihn nach dem Kloster Yuste begleiten und die Stelle bezeichnen sollte, wo sein Staub ruhte. Der Prinz hatte kurz vorher jene glänzende Tour durch Oberitalien gemacht und kam jetzt aus Flandern zurück. Genua und Mailand — letzteres damals ein Hauptplatz in Europa für die Künste des Luxus — hatten ihm einen Empfang bereitet, wie er nur möglich war, wo Geschmack und Geldmittel, alte Praxis und Improvisationstalent so zusammen arbeiteten. Die Triumphbogen auf der Straße nach der lombardischen Hauptstadt bildeten eine meilenlange Kette. Auf den Bällen hatte er als gewandter Tänzer das Lob der Mailänder Damen sich verdient. Die üblichen fürstlichen Zerstreuungen der Jagd, der Zechgelage und selbst die ritterlichen Übungen der Cañas und Tourniere machten ihm nur mäßiges Vergnügen, dagegen stieg jetzt der Wunsch in ihm auf, in seinen düsteren und kahlen, in der Art vergangener Zeiten ausgestatteten Palästen daheim sich ähnliche Gemächer zu schaffen, wie er sie in den gastlichen Häusern der Doria und Borromeo gesehen hatte.

Nachdem er Tizian gesessen hatte, verabredete er mit ihm einen Cyklus mythologischer Scenen für den Schmuck eines Kabinets (camarin). Ihr Zusammensein war nur kurz, aber der Maler wurde bald überrascht durch ein Schreiben, als Beweis, daß das Verhältnis auch in der Ferne forterhalten werden solle. Er ergriff die gebotene Hand lebhaft und beschloß des Prinzen Gunst eifrig zu pflegen. „Dieser Brief", schreibt er, „hat mich zum Jüngling gemacht, und nun ist mir der Rest meines Lebens nur noch wert, weil ich es Ew. Hoheit widmen kann; ich habe nichts auf den Lippen als

„der große Philipp, mein Herr“. Er gab sich alle Mühe, des letzteren Geschmack zu treffen und alle Reize verführerischer Formen, Motive und Farben, die ihm noch zu Gebote standen, in seinen Bildern zu versammeln. Er ersann von freien Stücken neue Kompositionen, nachdem die Aufträge erledigt waren; er wollte den König überraschen, indem er nach jahrelanger Arbeit meldet, daß wieder ein Meisterwerk nahezu vollendet sei. Er hatte freilich auch die beständige Dazwischenkunft des königlichen Ansehens nötig, um seine Pension, die ihm fortwährend von den Fiskusbeamten in Mailand und Neapel unterschlagen wurde, dann und wann ausgezahlt zu bekommen, und er legte großen Wert aufs Geld; „für Gold“, schreibt Vargas, „ist noch immer alles von ihm zu bekommen“. Es war dies ein Zoll, den er dem hohen Alter abtrug, und auf dem man nicht schadenfroh zu verweilen braucht, ebensowenig wie auf den Ergebenheitsphrasen seiner Briefe. Hat man ihm doch selbst die bekanntlich noch heute im spanischen Briefstil z. B. beim Schreiben an Damen übliche Formel „Beso sus pies“ als gesuchte Kriecherei anrechnen wollen!

Tizian malte damals den Prinzen, einmal in reicher Rüstung, ein andermal in weißem Hofanzug. Ein solches Bildnis war bestimmt als Hochzeitsgeschenk für seine Braut, Maria Tudor. Er hatte eine kleine, aber wohlgebaute Figur, Eleganz des Benehmens; diese Eigenschaften hat Tizian in dem Bildnis zur Geltung gebracht. Wer sich eine Vorstellung von Philipps Erscheinung gemacht hat aus den Karikaturen, mit welchen von Zeit zu Zeit freisinnige Geschichtsleser glücklich gemacht werden, wird sich wundern, bei so scharfen Beobachtern wie den venetianischen Gesandten ein ganz anderes Bild zu finden. Seine Züge waren allerdings, verglichen mit den groß und scharfgeschnittenen seines Vaters, denen sie sonst ähnelten, eher unbedeutend und stumpf; aber aus den blauen Augen sprach gewinnende Freundlichkeit, und sein Wesen wird von allen als sehr einnehmend geschildert.[1] Von diesem Zuge sieht man freilich in dem Gemälde zu Madrid Nr. 151 wenig: die Etikette gestattete nicht, des Königs Bild im Sonnenschein der Huld zu zeigen; die Miene des Sosiego hat einen schläfrigen, menschenverachtenden Zug hineingebracht, der, wie eine Dame bemerkte, zu dem hellen blonden Teint besonders übel stimmt.

Der alte Künstler lieferte seinem Gönner also zuerst eine Reihe von „Fabeln“, meist erotischen Inhalts. Ein großer Teil waren nur neue Auflagen früherer Arbeiten; denn diese Stücke waren so gesucht, daß sie noch jetzt in vielen Wiederholungen von seiner und von Schülerhand vorkommen, und Rubens hat alle kopirt. Andere aber sind für den König von Spanien neu erfunden worden. Zu den ersteren gehören die Danae, der Adonis, die Schöne mit dem Orgelspieler, die Europa. Zu den neuen die große herrliche Alpenlandschaft mit der Jagdstaffage und der schlafenden Antiope (im Louvre), die Venus an der Toilette, die beiden Bäder der Diana in Bridgewater House, die figurenreichsten, bestkomponirten dieser Fabeln. Wie leuchten und glänzen

1) Soranzo, Relaz. 1559: Gli accresce anco la grazia, la forma del corpo, la presenza virile, gli atti e le parole misti di maestà e di dolcezza, e benche sia piccolo di persona, è però così ben fatto, e con ogni parte del corpo così ben proporzionata e corrispondente al tutto, e veste con tanta pulitezza e con tanto giudizio, che non si può vedere alcuna cosa più perfetta. Ähnlich Cavallo (1570), de Mula, Morosini, Contarini (1593). Tiepolo sagt: non gli da alcuna disgrazia quel poco di mento che spinge in fuora (1567). Eine lebendige Vorstellung von Philipps Kopf, aus jüngeren Jahren, giebt die in der beiliegenden Radirung Ungers reproducirte bemalte Büste der Ambraser Sammlung. Der Kopf ist aus Silber, die (später hinzugefügte) Büste aus Thon.

die schlanken, beweglichen Formen der Nymphen über dem schäumenden Wasser, vor dem dunkeln Grün der Bäume, unter dem Schatten der Rustikabogen, mit den tiefblauen Bergen dahinter! Ungekünstelte, natürliche Anmut, eine seltene Gnade in jener Hochflut eines manieristischen Phrasenkultus, und eine Farbe, wie sie immer noch nur Tizian zu Gebote stand, das ist es, was diese Scenen adelt. Die Auswahl der Stoffe war allerdings etwas auf jenen Philipp berechnet, der sich nicht versagen konnte, selbst während der Abwickelung wichtiger Geschäfte auf nächtliche Abenteuer auszugehen.

An die Fabeln schlossen sich in der Folge eine große Zahl religiöser Bilder — die Grablegung, das Gebet im Garten, der Zinsgroschen — ebenfalls zum großen Teil Wiederholungen, obwohl sehr veränderte. Als man in Venedig von der Gründung des Klosters von S. Lorenzo hörte, unternahm Tizian auf eigene Hand das Abendmahl, an dem er sechs Jahre lang gearbeitet haben will. Und auf Verlangen wiederholte er dann die schon in Venedig in den Crociferi stehende Marter des Schutzheiligen, ein grausiges Nachtstück in den verschiedenartigen Lichtern des Rosts, des Mondes, der Fackeln, des Himmelsglanzes zweier Engelboten.

Wie hohen Wert Philipp auf diese Sendungen aus der Lagunenstadt legte, geht aus seinen vielen eigenhändigen Schreiben hervor. Als der Adonis beim Auspacken mit einem Querbruch zum Vorschein kommt, schreibt er Vargas und Tizian aufgeregte Briefe, schärft ihnen Gegenwart und Aufsicht bei der Verpackung ein. Er giebt bis ins einzelne den Weg an, den der Transport zu nehmen hat, und nie kommen ihm die Sachen rasch genug. „Je schneller Ihr mir sie schickt, desto mehr Vergnügen und Dienst werdet Ihr mir leisten." Er wollte auch seines Malers Porträt dazu haben: Tizian malte sich mit des Königs Bildnis in der Hand: nur dies gewähre einem das Recht auf einen Platz in Philipps Kabinet. Als eine Grablegung auf dem Wege durch die Lombardei verloren geht, schreibt er zornige Briefe. Noch in seinem 94. Jahre hat Tizian ihn gemalt, nach dem großen Seesiege, der mit der ersehnten Geburt des Prinzen Ferdinand zusammentraf. Der König tritt hervor zwischen Säulen mit dem Knäbchen auf dem Arme, in gehobener Stimmung und Bewegung; er hält den Erben dankbar gen Himmel, von dem ein Ruhmesgenius herabfliegt. Man liest die Worte: Majora tibi. „noch größeres möge dir bestimmt sein". Vierundzwanzig Jahre lang hat Tizian dem spanischen Hause gedient, sein letzter Brief an Philipp datirt aus seinem 99. Lebensjahre.

Und so verdanken wir dieser Verbindung ein eigentümliches Stück in Tizians langer Laufbahn: die merkwürdige, beispiellose Reihe von Werken zum Teil des höchsten Greisenalters. Nicht ihr kleinstes Interesse liegt darin, daß sie den Einfluß des Alters und dessen innere Wandlungen im Bilden und Machen eines Künstlers von ungewöhnlicher Lebenskraft nach den verschiedensten Richtungen hin aufdecken. Vergleicht man freilich diese Grablegung, diesen Zinsgroschen u. a. mit den früheren, in malerischer, tiefempfundener Auffassung von keinem erreichten Juwelen seines Pinsels, wie grobkörnig, platt, larmoyant, geschwätzig möchte man jene nennen! Diese Werke, man muß es sagen, sind eine der weniger erfreulichen Abteilungen der großen Madrider Pinakothek. Aber wenn die lockere Zeichnung, die wüste, fleckige, unschlüssige Pinselführung an die unvermeidliche Abstumpfung der Sinne mahnt: die Glut des Farbentones (statt der früheren feinberechneten Kontrastwirkungen), die wundersamen Lichter, hier in düsteren Notturnos, dort in strahlenden Glorien, zeigen sie nicht, wie er auch jetzt noch nach

neuen, erst von der Zukunft völlig zu hebenden Geheimnissen des Malerischen schürfte? Selbst diese Altersruine des großen Mannes hat hingereicht, ganzen Generationen italischer Malerei eifrig studirte Vorbilder, eigenen Stil, neues Leben zu geben.

Philipp II. zu Hause.

Als Philipp den Thron bestiegen hatte und nach der bald darauf beschlossenen Verlegung der Residenz von Toledo nach Madrid das dortige Schloß nach seinem Geschmack einrichtete, schuf er sich eine Anzahl Räume, die ihm jederzeit die Bequemlichkeit boten, sich vor der Langeweile der offiziellen Welt abzuschließen und sich eine humane Mußestunde zu erlauben. In dem alten Alcazar, den sein Vater umzubauen begonnen hatte, und der bis zum Brande des Jahres 1734 ausgehalten hat, befand sich ein großer halbkreisförmiger Saal, dessen geschnitzte und vergoldete Nußbaumschränke die Entwürfe aller seiner großen Bauten enthielten, samt den darüber gepflogenen Beratungen. Dieser Saal war dekorirt in dem damals auch in Spanien verbreiteten Groteskenstile, dessen schönste Proben noch jetzt im Palast der Mendoza zu Guadalajara erhalten sind. Ferner war dort eine Sammlung der Pläne und Ansichten aller Schlösser, Klöster, Wegebauten des Reiches, nebst den Prospekten aller kirchlichen und weltlichen Ceremonien und Festlichkeiten, die ja damals den wichtigsten (aufregendsten und kostspieligsten) Inhalt des Lebens eines Spaniers von Stande ausmachten. Über diesem Saale stand die Bibliothek neuerer Schriftsteller, italienischer, kastilischer, französischer, nebst den Werken über Malerei, Baukunst, Altertümer, Geographie und Astronomie. Zu oberst endlich, im höchsten Geschoß des Turmes, trat man in ein mit Bildern der ovidischen Verwandlungen geschmücktes Zimmer. Dies war reservirt für jene farbenglühenden Gebilde Tizians, die von nur äußerst wenigen Sterblichen je gesehen wurden. Dort beherrschte der Blick die Baumgruppen und Weiher des dicht unter dem Schloß sich ausbreitenden Parks (der Casa del Campo) und schweifte hinüber zum fernen Escorial und zu der bald tiefblauen, bald weißschimmernden Hochgebirgskette des Guadarrama.

Hier war es, wo der König täglich zu bestimmten Stunden seine Baumeister sah, Pläne besichtigte und studirte. Denn bei den zahlreichen Bauten, die unter ihm und durch ihn entstanden sind, bekümmerte er sich um alles Einzelne und machte oft seine Änderungen „come un Vitruvio“. S. Trinidad in Madrid soll er selbst entworfen haben. Auch eine Akademie der bürgerlichen und militärischen Baukunst stiftete er in Madrid (1582). Er war natürlich ein Bewunderer der römischen Baukunst, und als er auszog, Portugal in Besitz zu nehmen, nahm er sich Zeit, fünfzehn Tage in Merida zu verweilen, um die Reste dieser größten Ruinenstadt der Halbinsel in seiner gründlichen Weise mit Herrera durchzunehmen. Noch jetzt sieht man in der Bibliothek von S. Lorenzo alle die von ihm gesammelten großen Kupferwerke der Lafreri, Rossi, Cock, welche die „Magnificenz“ der altrömischen Werke Europa zugänglich machten.

Er sorgte auch dafür, daß seine Städte sauber und splendid aussahen. Wie er in seinen Zimmern keine Spinnweben an der Wand und keine Flecken auf dem Fußboden vertrug, so lehrte er auch, sagt Siguenza, seinem Reiche zuerst Anstand und Reinlichkeit. Noch zwei Jahre vor seinem Tode schreibt er dem Corregidor von Toledo: er habe sich im Sommer von dem unfertigen Zustande des Hauptplatzes Zocodover überzeugt; es beleidige das Auge die Art, wie er jetzt dastehe. Fortan dürfe niemand mehr

dort bauen, ohne sich dem Plan seines Baumeisters anzuschließen; weigern sich dessen die Hauseigentümer, so werden die Häuser expropriirt zu Gunsten Baulustiger. „Dies ist der Vernunft und Gerechtigkeit gemäß, weil es die Zierde einer so bedeutenden und vornehmen Stadt gilt."

Antonis Mor und die Bildnisgalerie.

Bei den Regenten aus dem Hause Burgund ist die Stellung von Malern als Hofbeamten und der vertrauliche Verkehr mit ihnen seit den Tagen Philipps des Guten und Jan van Eycks bis auf den armen letzten Karl II. traditionell gewesen. In dem an das Schloß zu Madrid stoßenden Schatzhause befanden sich die Werkstätten der Hofmaler, und ein hölzerner geheimer Gang, zu dem allein Seine Majestät den Schlüssel hatte, setzte sie mit deren Räumen in Verbindung. So pflegte Philipp unangekündigt einzutreten, um seinen Malern bei der Arbeit zuzusehen, wobei diese dann keinerlei Umstände machen durften. Philipp hat sich selbst im Malen und Modelliren versucht. 1)

Keinen von ihnen hat er so ins Herz geschlossen wie den Holländer Mor, den ersten niederländischen Bildnismaler seiner Zeit und den zuverlässigsten und objektivsten aller Zeiten. Mor ist dreimal in Spanien gewesen, aber obwohl nie lange Zeit, hat er doch Zeit gehabt, sehr viele ausgezeichnete Bildnisse zurückzulassen, denn die Künstler jener Tage besaßen noch das Geheimnis, Vollendung und Fruchtbarkeit zu verbinden. Jene drei Reisen hatte er gemacht, um die drei ersten Gemahlinnen Philipps zu malen, Marie von Portugal, Marie von England und Isabella von Valois. In sechzehn Jahren hatte der Hof in seinen weiten Reichen keinen ausfindig gemacht, der Mor als Maler königlicher Bräute die Spitze bieten konnte. Von nun an aber wollte ihn der König ganz bei sich behalten. Mor wußte sich nicht nur am Hofe zu benehmen, er traf auch den gerade dort vom Caballero verlangten Ton, tono grave y magestuoso. Oft kam der König, wenn er vor der Staffelei saß, ins Atelier geschlichen, stellte sich hinter ihn und klopfte ihm auf die Schulter, worauf Mor dann wohl in scherzhafter Rüge der Störung, den Monarchen mit seinem Malerstocke schlug. Obwohl nun der Kaiser noch mit seinen vlämischen Hausgenossen in alter Weise auf ganz familiärem Fuße verkehrt hatte, so war dies doch bei dem Sohne so ungewöhnlich, daß des Ausländers Gunst Neid und Verdacht erweckte. Ein Edelmann warnte ihn vor dem heiligen Amt, das auf ihn aufmerksam gemacht worden sei, er hätte Seine Majestät behert. Mor suchte einen Vorwand für ein Urlaubsgesuch und eilte nach Utrecht zurück; er kam trotz wiederholter Erinnerungen nicht wieder. Alba, der ihn gerne für sich behalten wollte, soll die Briefe des Königs unterschlagen haben.

Philipp mußte sich bequemen, einen Ersatz zu suchen und fand ihn in einem Portugiesen, Alonso Sanchez Coello, der sich ganz bei Mor gebildet hatte und dessen Werke wie etwas stumpfe Nachbilder Mors sich ausnehmen. Dieser bezog nun mit seiner Familie die Casa del Tesoro, die Ateliervisiten nahmen wieder ihren Verlauf, und dem Don Carlos und der Doña Isabel wurden die Kinder des „vielgeliebten Sohnes Alonso" zu Gespielen angewiesen. In den Malerkreisen Madrids erzählte man sich später, Don Alonso sei eine so angesehene Person am Hofe geworden, daß Prälaten und Granden bei ihm wie bei einem privado antichambrirt hätten — was aber stark zu bezweifeln ist.

1) Intende . . . . alquanto della statuaria e pittura, e sente piacere alle volte operando in esse. Badoer 1557. Relazioni degli ambasciatori Veneziani.

Seine Bildnisse vervollständigen die Reihe, welche Tizian begonnen und Mor fortgesetzt hatte. Bis zum Jahre 1608 war eine Auswahl von 45 Stücken dieser unvergleichlichen Bildnisgalerie des Hofes und der Zeit beisammen in dem großen Saale des Jagdschlosses Pardo bei Madrid, nach Argote de Molina, dem majestätischsten, reichsten, den der König besaß. Es waren die Meisterwerke der ersten Porträtisten des Jahrhunderts von drei Nationen. „Ich habe sie oft gesehen", schreibt Vincenz Carducho, „und noch immer, wenn ich an sie denke, wird mir wehe, nicht bloß weil die Bildnisse so großer Männer vernichtet wurden (durch den Brand in jenem Jahre, wo die Antiope Tizians gerettet ward), sondern weil sie von der Hand der größten waren, die je Bildnisse gemalt haben."

Ohne Zweifel sind indes verschiedene gerettet worden, wenigstens sehen einige Exemplare, die jetzt im Museum des Prado ausgestellt sind, nicht aus wie Wiederholungen. Hier sind die herrlichsten Bildnisse, die es von Mor giebt; sie allein geben uns den Maßstab für sein Können. Mor hatte die Mehrzahl geliefert, fünfzehn; elf waren von dem Maler von Cadore, neun von Sanchez Coello. Die Aufstellung weist hin auf die Zeit der Königin Isabella von Valois.

In der Mitte der Hauptwand sah man den Kaiser, die Kaiserin und ihren Sohn, alle drei von der Hand Tizians; es folgte rechts Karls Schwester Eleonore, die Gemahlin Franz' I., und die portugiesischen Verwandten mit der andern Schwester Katharina; links die österreichischen, die dritte Schwester Maria von Ungarn und die Söhne und Töchter Kaiser Ferdinands, Maximilian II. an ihrer Spitze. Dann kamen Damen und Kavaliere des Hofes, die ersteren fast alle Engländerinnen, vielleicht wegen ihrer Schönheit aufgenommen, wie die Gräfin von Feria, einst Lady Dormer, die letzteren, unter denen außer Alba, Ruy Gomez, mehrere in der Geschichte kaum bekannte Namen vorkommen, wohl aus besonderer persönlicher Zuneigung aufgenommen; Reichsfürsten endlich, meist Verwandte, aber auch Johann Friedrich von Sachsen.

In der Mitte aber, dem Bildnis des Kaisers gegenüber, sah man eine Gruppe, die für uns wohl die anziehendste gewesen wäre, nämlich nebeneinander Mor, Don Johann von Österreich, Don Karlos, Isabella von Valois, und dann noch die dem König besonders lieben Erzherzöge Rudolph und Ernst, und Tizian.[1]

Wie gut die Künstler bei Hofe standen, zeigt die Geschichte der Malerin aus Cremona, Sofonisba Anguisciola. Auch von ihr war ein Bildnis im Pardo, die Königin Isabella, deren Hofdame sie war. Diese Französin, die einzige seiner Gemahlinnen, die Philipp wirklich geliebt hat, brachte zuweilen einen freieren, heiteren Zug in das Hofleben. An ihrem Hochzeitsabend, als der König aufgefordert hatte, die Gagliarda zu tanzen, und niemand so kühn war anzufangen, trat Ferrante Gonzaga hervor, holte sich die Cremoneserin und eröffnete mit ihr den Tanz.[2] Später verheiratete sie der König mit dem sicilianischen Magnaten D. Fabricio de Moncada und gab ihr 12000 Dukaten Mitgift.

Merkwürdig ist, daß hier Marie von England fehlt; ihr Bildnis, das Mor in England gemalt hatte, zeigt ihn auf seiner Höhe als Charakteristiker. Es ist ein kaltes, eigenwilliges Tudorgesicht, diese rothaarige Dame mit der breiten Stirn, den dünnen

1) Argote de Molina, Libro de la monteria. Sevilla 1582. F. 20.

2) La Sera del Sponsalitio havendo detto S. Mtà. che si ballasse alla gagliarda, ne essendovi alcuno che desse principio, il Sr. Ferrante Gonzaga fu il primo, ch'incominciò, quale andò a prendere quella Cremonese, che dippinge, ch'è venuta à star con la Regina, et fece la via a molti altri, che ballarono dopoi. Girol. Nerli an den Herzog von Mantua 5. Februar 1560.

Lippen und starken Kiefern. Welches Deficit von Grazie in der Haltung, im Anfassen der Rose, des Geschenks ihres Bräutigams! Die Rose war nie so deplacirt. Und doch wie fesselnd ist dieses Bild eines durch Vererbung und Schicksale gehärteten Charakters, dem ein selbst bei Männern seltener Grad persönlichen Muts und rücksichtsloser Entschlossenheit innewohnte.

Mor verstand es, unter dem unermeßlich reichen und schweren Aufbau der gestickten Kleider, Spitzenkragen, Arm- und Halsbänder, Kreuze von Perlen und Edelsteinen die lebendige Gestalt, die Beweglichkeit der Glieder und ihre natürliche Grazie zu erhalten. Nicht nur den konventionellen hofmäßigen Anstand wußte er zu treffen, er malte auch Temperament und Charakter und das eigene individuelle Leben der Züge.

Da sieht man Johanna, die Schwester Philipps, frühzeitig Witwe des Prinzen Johann von Brasilien, eine Frau von starken und strengen Zügen, der ihr Bruder den Vorsitz im Staatsrat anvertraute. Sie steht, ganz in Schwarz, neben einem hohen steifen Sessel, auf dessen Lehne ihre feste Hand ruht; vielleicht giebt sie Audienz. Man sieht ihr an: was sie spricht, ist bis auf die leiseste Wendung genau das, was Diplomatie und Etikette vorschreiben. Es sind Personen, denen das Ceremoniell, die Repräsentation, die Verschlossenheit keine Mühe und keine Langeweile kosten, sie sind ihr Lebenselement. Aber diese Menschen, die nur abgemessene Worte sprechen und nur vorgeschriebene Stellungen annehmen, die im Leben undurchdringlich waren, in Mors Bildern scheinen sie Rede zu stehen, wir glauben die Empfindungen und Gedanken zu lesen, die hinter ihren Stirnen hausen. Und selbst die Karnation, sein kühler, zarter, silbergrauer, ins Violett spielender Ton von schwachem graphitartigen Metallglanz paßt zu diesen bleichen, in Etikette eingeschnürten Prinzessinnen.

Im September 1560 wurde noch einmal im alten Maurenschloß der Gotenstadt Toledo, die im Jahre darauf für immer aufhörte Residenz zu sein, ein Hoffest gegeben im Patio des Alcazar. Hier, wo viele der Häupter des niederländischen, spanischen und italienischen Adels beisammen waren, zogen am meisten aller Blicke auf sich drei jugendliche Prinzen, auf die alle drei große Hoffnungen gebaut wurden. Es waren lauter Sprößlinge des alten Kaisers. Zwei gehörten zu den herrlichsten ritterlichen Gestalten des Jahrhunderts: der Sohn der Margaretha von Parma, der natürlichen Tochter Karls, Alexander Farnese, und Don Johann von Österreich. Der dritte war Don Carlos. Mit Hülfe der Bildnisse Mors und Coello's können wir uns noch heute ihre Erscheinung an diesem Feste, das unser venetianischer Gewährsmann wunderbar gelungen nennt, vergegenwärtigen. In der Galerie zu Parma ist noch ein Bildnis Alexanders, in der koketten spanischen Tracht, getragen mit der anspruchlosen Grazie eines feingebauten, bleichen Knaben. Mit ihm wetteifert die schlanke, vollkommen ebenmäßige, ungleich kräftigere Figur und das schöne, Thatendurst atmende, offene Antlitz des Bastards, das seinen echtbürtigen Bruder so sehr in Schatten stellte.[1] „Don Giovanni", sagt Tiepolo, „so jung er war, focht mit Grazie und Gewandtheit; aber Alexander Farnese trug den Preis davon, er zerbrach alle drei Piken." Daneben stand der Erbe der Monarchie, der wenig Lust hatte an Tournier und Tanz, eine unedle Erscheinung, verwachsen, blaß, verdrossen, von Leidenschaftlichkeit verzehrt, leiblich krank und geistig zerrissen (Museo del Prado 1032.). (Schluß folgt.)

1) V. Carderera, Iconografia española. II, tav. 79. — Depesche Paul Tiepolo's vom 11. September 1560 im venet. Archiv.

Der Clitumnustempel bei Trevi.

Von Heinrich Holtzinger.

Mit Abbildungen.



ast Du einmal den Clitumnus gesehen? Wenn noch nicht, — und das glaube ich, sonst hättest Du mir gewiß davon erzählt, — dann schau ihn an: ich habe ihn erst ganz kürzlich gesehen, und es thut mir leid, daß dies so spät der Fall gewesen!" Mit diesen Worten leitet Plinius der Jüngere die begeisterte Beschreibung ein, die er einem Freunde von dem schönen Clitumnus entwirft, dem im Altertum viel gerühmten Flusse Umbriens, dessen so mancher Dichter und Schriftsteller Roms gedenkt.[1]

Noch heute entzückt uns das gleiche herrliche Landschaftsbild, das Plinius zu solcher Begeisterung hingerissen, noch stehen im weiten, von sanften Hügelketten umsäumten Thal von Trevi die langen Reihen schön belaubter Eschen und Pappeln, die sich im klaren Wasser des eiskalten Baches spiegeln, ja, noch sehen wir dort den alten heiligen Tempel des Gottes Clitumnus selbst. Das Bild des Gottes freilich ist verschwunden, und kein Orakel verkündet mehr seine Nähe: auch nach den anderen Heiligtümern und ihren Gottheiten rings um diesen Tempel, deren Plinius noch gedenkt, schauen wir uns vergeblich um; die öffentlichen Bäder der Hispellaten, der Bewohner des heutigen Spello, der reiche Kranz der Villen, der die anmutigen Ufer begleitete, das alles ist mit dem alten Römerreich ins Grab gesunken: aber dennoch können auch wir noch heute mit Plinius rufen: „Nichts ist dort, was uns nicht Freude machte!" Steht doch noch inmitten des Zaubers umbrischer Landschaft das Heiligtum des Clitumnus selbst, das wunderbar erhaltene Denkmal römischer Baukunst, dessen schönem Bilde wir einen nahern prüfenden Blick gerne gönnen werden.

An der alten Poststraße von Trevi nach Spoleto liegt das Tempelchen am Fuße des Hügels von Pissignano, kaum eine Stunde von der Clitumnusquelle, bei dem hoch gelegenen Dorfe Le Vene, entfernt. Die westliche Hauptfronte des Tempels ist dem Flusse zugekehrt, die Rückseite lehnt an die Straße, deren Niveau fast vier Meter über dem des Flußbettes liegt. Das rasch abfallende Terrain verdeckt so einen guten Teil der Seitenwände und der Hinterwand des Gebäudes, das gleichsam in den Hügel hineingebaut erscheint. Der fast drei Meter hohe Unterbau enthält unter der großen westlichen Vorhalle eine Krypta, zu der eine rundbogige Thür den Eingang bildet. Dadurch ward der sonst übliche Treppenaufgang zur Vorhalle, den übrigens auch der schmale

1) Plin. Epist. VIII, 8; Virg. Georg. II, 146; Sil. Ital. IV, 547; Stat. Silv. I, 4, 129; Sueton. Calig. 43, u. A.

Raum bis zum Flußufer nur mühsam gestattet hätte, ausgeschlossen. Als Ersatz durchbrach man die Seitenmauern der Vorhalle mit je einem Eingang, der durch eine besondere kleine Halle mit vorgelegter Portikus ausgezeichnet wurde, zu der je zwei Treppen emporführten. So war, trotz aller kleinen, zierlichen Maße im Einzelnen, durch geschickte Benutzung der Terrainschwierigkeiten ein imponirendes Gesamtbild erzielt, dessen hoch und frei erhobene Säulenhalle und weit ausladende, querschiffartige Seiten-

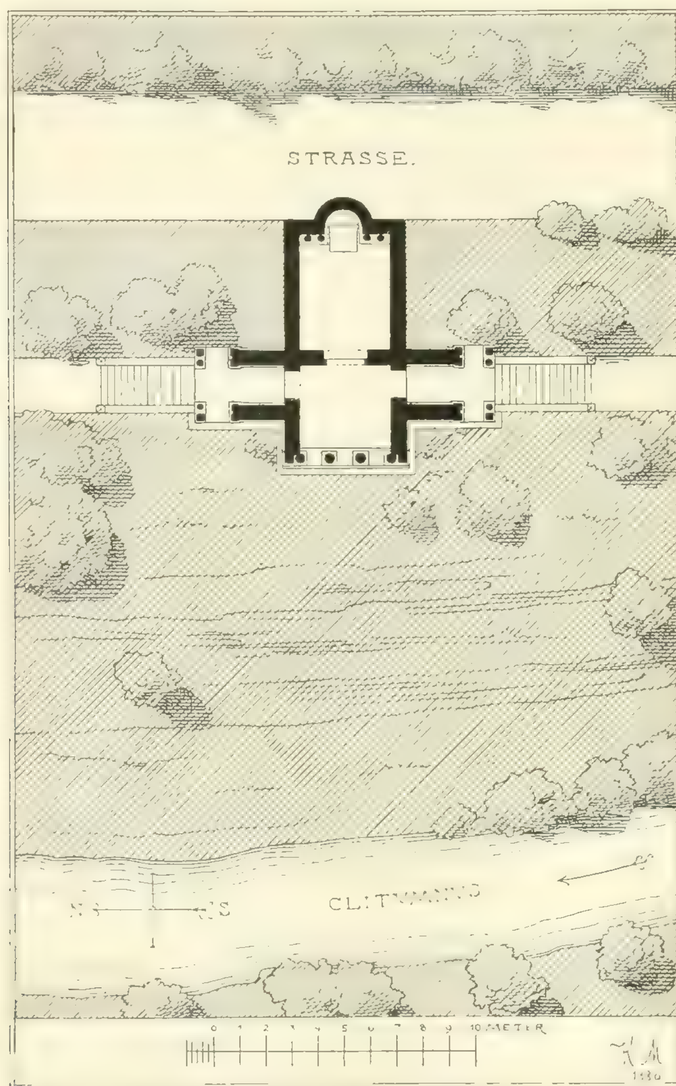


Fig. 1. Der Clitumnustempel bei Trevi. Situation.

portikus beweisen, wie mannigfacher Ausbildung der einfache Tempelbau mit seinen strengen Motiven unter der geschickten Hand der auf große malerische Effekte abzielenden römischen Architekten fähig war.

Obwohl der Tempel in seiner heutigen Gestalt eines der besterhaltenen antiken Denkmäler darstellt, dem nur geringe, leicht erkennbare spätere Zuthaten angefügt sind, zeigt doch eine nähere Untersuchung, daß auch dieser Bau im Laufe der Jahrhunderte

das eine oder andere Stück hat herleihen müssen, um die Baulust späterer Zeiten zu befriedigen. Suchen wir mit Berücksichtigung einiger älteren Notizen die ursprüngliche Gestalt des Tempels zu rekonstruiren.[1])

Eine einfache Cella mit schmucklosen Außenwänden, in einer lichten Länge von viereinhalb und in einer Breite von reichlich drei Metern bildet den Kern des Baues. Eine anderthalb Meter breite und fast einen Meter tiefe Apsis lehnt sich an die hintere Schmalseite. Die Ornamente werden wir später betrachten. Vor diese Cella legt sich die den römischen Tempeln eigene tiefe Vorhalle, deren Tiefe hier mehr als zwei Drittel von der der Cella selbst beträgt. Die Langseiten des Hauptbaues setzen sich bis zur Frontseite dieser Vorhalle fort, um je in einem etwas über die Ecken ausladenden Pilaster nebst einer die ausgeschnittene Mauer tangirenden Säule ihren Abschluß zu finden. Zwischen diesen letzteren tragen zwei weitere Säulen, wie die ersteren korinthischer Ord-

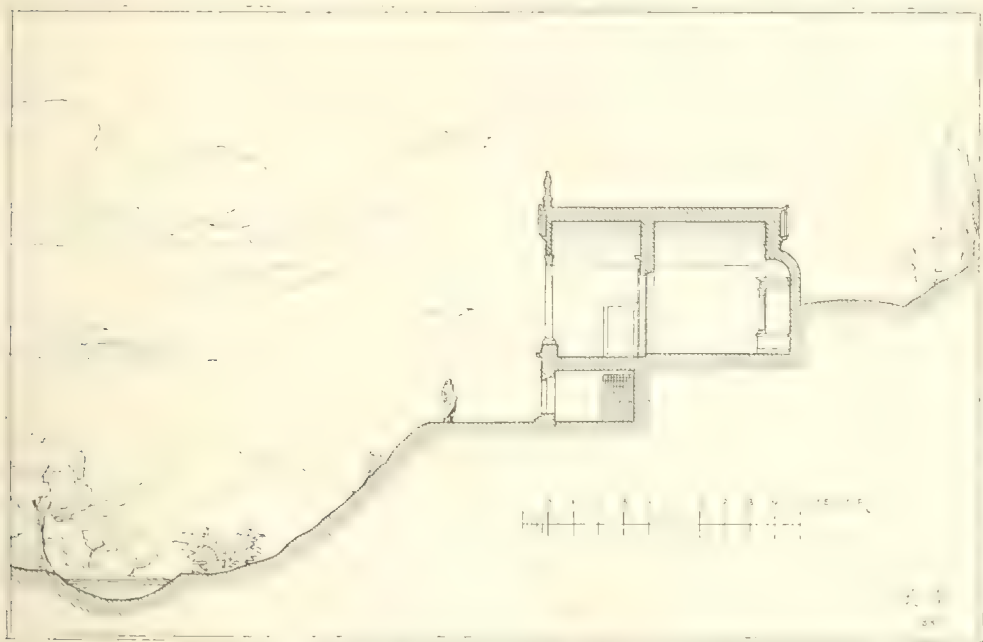


Fig. 2. Der Clitumnustempel bei Trevi. Durchschnitt.

nung, den Giebel mit seinem reich gezierten Tympanon. Wie schon erwähnt, werden die Langseiten dieser Vorhalle, und zwar nahe an der Schmalwand der Cella, von je einer flach gedeckten Thür durchbrochen, die bei dem Fehlen der sonst üblichen Stufen vor der Fassade den Zugang von außen vermitteln. Jeder dieser Thüren legt sich eine schützende Eingangshalle von anderthalb Meter Breite und gegen zwei Meter Länge vor. Das ist, abgesehen von der später zu besprechenden Krypta und den Ornamenten, der jetzige Zustand des in allen beschriebenen Teilen fast völlig intakt erhaltenen Baues. Von den seitlichen Eingangshallen hat man die nördliche vermauert, zur südlichen führt ein schmaler Pfad am steilen Hügelabhang empor. Ein Blick auf diese Zugänge zeigt, daß hier heute ein zum harmonischen Eindruck des Ganzen notwendiger Abschluß fehlt. Die, wenn auch an einzelnen Flüchtigkeiten in Zeichnung und Maßangabe leidende, Auf-

1) Beachtenswerte Nachrichten giebt Ridolfino Venuti in seinen „Osservazioni sopra il fiume Clitunno“, Roma 1753.

nahme des Palladio hebt uns hier über alle Konjekturen hinweg durch Wiedergabe des zu seiner Zeit noch intakt bestehenden Monumentes.[1] Zugleich werden wir über den an unserem Tempel begangenen Raub aufgeklärt durch eine Notiz aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts in einem Briefe des Grafen Giacomo Valenti zu Spoleto an den schon erwähnten Ridolfino Venuti.

Dieser Brief und die Zeichnungen des Palladio ergeben folgendes. Die Wände der Seitenvorhallen schlossen mit zwei gekuppelten korinthischen Pilastern, die Giebel der Portikus ruhten auf je zwei gekuppelten Pilastern und Säulen mit hohem Postament. Zu diesen beiden Portikus führte von Westen längs des Unterbaues der Tempelvorhalle und von Norden und Süden je eine schmale Treppe empor. Die Säulen der Portiken wurden, wie Valenti schreibt, von einem Eremiten, Namens Fra Paolo, für achtzehn Scudi an die Fontana in Spoleto verkauft, die sie zu einer Kapelle des heil. Philippus verwandten. Ein gewisser Durastante Natalucci, anscheinend ein Zeitgenosse Valenti's, erinnerte sich, nach des Letzteren Bericht, noch dieser Seitenportiken. Die Treppen seien den Nachgrabungen nach einem vermeintlichen Schatz zum Opfer gefallen.

In der Mitte des hohen Unterbaues unter der Vorhalle führt eine niedrige, rundbogig geschlossene Thür in die Krypta, wenn man die beiden im rechten Winkel aufeinander stoßenden, ein bis anderthalb Meter breiten und gegen zwei, resp. achteinhalb Meter langen niedrigen Gänge so bezeichnen will. Ein in der Rückwand dem Eingange gegenüber roh ausgebrochenes oder herausgebröckeltes Loch giebt Palladio als Nische an, die aber zu Venuti's Zeit nicht mehr vorhanden war. Eine kleine rechteckige, etwa einen halben Meter breite Nische ist in die südliche Schmalwand des längern Ganges eingelassen. Ob diese Krypta einst zu den von Plinius erwähnten Orakeln gedient, oder was ihre Bestimmung gewesen, wird sich heute schwer entscheiden lassen; schon Venuti wagt nichts Bestimmtes darüber auszusprechen.

Das Material des Baues ist poröser Kalkstein; zu den beiden mittleren Säulen der Fassade, dem Gebälk und dem Giebelfeld ist Marmor verwendet, während die Ecksäulen und Pilaster monolith aus Kalkstein gearbeitet sind.

Die ornamentalen Details zeigen überall den reich entwickelten korinthischen Stil. In den Kapitälen und Basen der Säulen und Pilaster treffen wir noch edle Formen; der Schaft ist, wie die Abbildung zeigt, nur bei den zwei Pilastern der Fassade gerade kanellirt, die Säulen haben teils spiralförmige Kannelüren,[2] teils sind sie schuppenartig skulptirt, eine Art der Ornamentation, auf die Venuti besonders aufmerksam macht, um vor der ungenauen, scheinbar Blätter darstellenden Wiedergabe des Palladio zu warnen, und um die passende Anwendung dieses Fischschuppenornamentes beim Tempel eines Flußgottes hervorzuheben. Den plastischen Schmuck der Giebelfelder besprechen wir unten in einem andern Zusammenhange; Palladio hat diese Ornamente ebensowenig wie die Inschrift am Friese angegeben, so daß seine Zeichnung auch für die Frage, ob die Tympana der Seitenportiken plastisch geschmückt gewesen, ohne Bedeutung bleibt. Wichtig ist seine Wiedergabe der innern Rückwand der Cella. Die Apsiswölbung wird

1) Andrea Palladio, I quattro libri dell' architettura, lib. IV, cap. 25.

2) Für die Datirung des Baues wird sich aus dieser Behandlung der Säulen kaum etwas Sicheres folgern lassen. Zum erstenmale scheint die spiralförmige Kanellirung bei den Säulen am sogenannten Bogen des Gallienus (porta de' Borsari) zu Verona, aus dem Jahre 256, angewandt worden zu sein. In der Malerei treffen wir sie schon in den Fresken der Titusthermen zu Rom, abgeb. bei Canina, Architett. antica, Bd. III, Tafel 249, Fig. 2.



Fig. 3. Der Clitumnustempel bei Trevi. Aufriß

hier eingeschlossen von dem noch erhaltenen Tympanon mit rankenartiger plastischer Ausschmückung, getragen von vier Säulen auf hohem Postament. Nach den Aussagen unseres öfter erwähnten Spoletaner Gewährsmannes sollen zwei dieser Säulen einst in einen Garten seiner Vaterstadt transportirt worden sein. Der Altar und ein kleines der Apsis eingefügtes Tabernakel gehören selbstverständlich erst der christlichen Zeit an.

Diese hat indes schon früh unserem Tempel ihre Spuren aufgedrückt. Der Inschrift am Fries der Fassade: † SCS DEVS ANGELORVM QVI FECIT RESVRECTIONEM † entsprachen einst zwei weitere über den Seitenportiken: † SCS DEVS PROPHETARVM QVI FECIT REDEMPTIONEM † und: † SCS DEVS APOSTOLORVM QVI FECIT REMISSIONEM †.

Diese Zeilen, die Gott preisen für die von den Propheten geweissagte Erlösung, für die den Aposteln anvertraute Vergebung der Sünden und für die Auferstehung, zu der die Engel die Toten aus den Gräbern rufen werden, haben schon durch den Meister in der Erforschung christlicher Altertümer, G. B. de Rossi, eine so eingehende Erläuterung gefunden,[1]) daß wir uns um so mehr bescheiden können, näher auf ihren Inhalt und ihre Herkunft einzugehen, als derartige Untersuchungen dem Zwecke dieses kleinen Aufsatzes fern liegen. Das eine Resultat jener Forschungen de Rossi's in Bezug auf unser Monument sei in Kürze erwähnt: daß vor den ersten Decennien des fünften Jahrhunderts die Umwandlung des Clitumnustempels in ein christliches Heiligtum keinesfalls erfolgt ist. Dieser Zeit entspricht auch genau der ornamentale Schmuck der beiden Giebelfelder und der Altarnische, die das monogrammirte Kreuz in Mohn- und Wein-

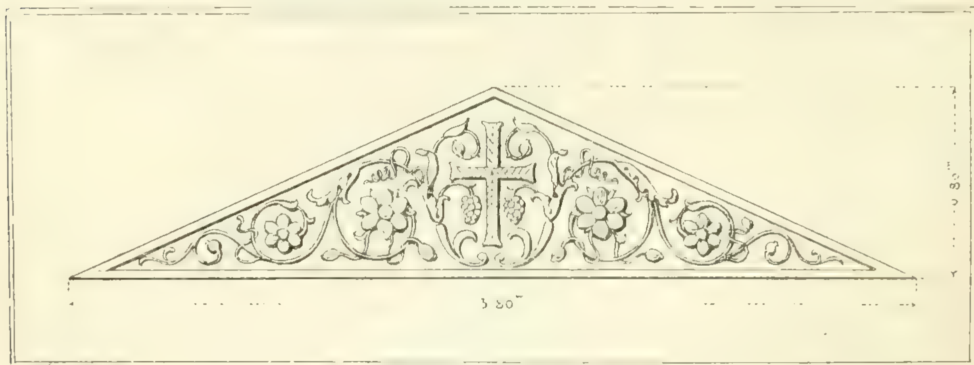


Fig. 4. Ornament von einem der Giebelfelder.

ranken zeigen, eine Probe der Dekorationsweise einer für jene Zeit des Verfalles hoch entwickelten und mit feinem Gefühl arbeitenden Spoletaner Lokalschule, deren Werke wir an der alten Kirche del Crocifisso und S. Pietro fuori le mura zu Spoleto noch heute bewundern.[2])

1) Bullettino di archeologia cristiana, II, 2, 1871, pag. 143 ff.

2) Zu den trefflichen, in heliotypischer Nachbildung reproducirten Zeichnungen, welche Hr. Architekt Karl Mayreder in Wien nach eigener Aufnahme des Tempels diesem Aufsatze beigegeben hat, sei noch besonders bemerkt, daß davon folgende Teile als ergänzt zu betrachten sind: 1) die Portale vor den beiden Flügelbauten, von der kleinen Lisene auf jeder Seite angefangen; 2) die diesen Portalen vorgelegten Freitreppen, statt deren jetzt Rampen zu den portallosen Flügeln emporführen; 3) die jetzt durch eine niedrige Thür ersetzte Eingangspforte der Cella; 4) die Akroterien des Giebels. Bei der Restauration der kleinen Seitenportale wurde die Aufnahme Palladio's benutzt, denn obgleich dieselbe in Bezug auf die architektonischen Formen wenig zuverlässig ist, so stimmen doch ihre beigeschriebenen Maße mit den neuerdings gemessenen überein.



Das Portal des Zeughauses zu Augsburg.

Mit Illustrationen.

Auf dem St. Moritzplatz zu Augsburg erhebt sich die imposante Fassade des Zeughauses der ehemals so mächtigen freien Reichsstadt. Belli instrumento pacis firmamento lautet seine bedeutungsvolle Inschrift. Das in seiner Architektur die strengeren, etwas trockenen Formen der italienischen Spätrenaissance in durchaus freier Verwendung zeigende Gebäude wurde von Elias Holl, dem berühmten Augsburger Baumeister, im Jahre 1602 erbaut. Dem ernsten Zweck des Gebäudes entsprechend, läßt der Meister einfache großartige Massen ohne viel Details wirken und verleiht dadurch dem Ganzen einen derben, trotzigen Charakter. Aller Schmuck kommt in der kolossalen Erzgruppe zum Ausdruck, die das mit dorischen Säulen gezierte Portal krönt (s. die Abb.). In weit überlebensgroßen Gestalten stellt sie den Erzengel Michael dar, der den Satan in den Abgrund stürzt. Der Erzengel, den Oberleib mit einem Panzer bekleidet, hält in der hoch erhobenen Rechten das zum Schlage ausgeholte flammende Schwert. Das gewaltige Leben, die weitklaffenden Flügel, das zurückflatternde Gewand, in welches sich die durch den Sturz bewegte Luft verfängt, alles das regt die Empfindung in uns an, als ob die ganze Gruppe sausenden Fluges im nächsten Augenblick zu uns herabkäme. Das Gesicht des Satans, das namenlosen Haß und Trotz ausdrückt, wendet sich ab von dem Erzengel, als könne es den Glanz seines himmlischen Angesichtes nicht ertragen.*) Auf beiden Seiten, im Gegensatz zur Hauptgruppe, anmutige Kindergestalten mit Kriegsemblemen. Die beiden rechts halten sich auf das einträchtiglichste umschlungen und scheinen Satanas nicht im Geringsten zu fürchten. Wollte der Künstler vielleicht damit andeuten, wie Einigkeit selbst den Schwächsten Mut und Kraft verleiht?

Gegossen wurde die Gruppe 1607 von Johann Reichel, der aus Rain in Bayern gebürtig war. Mit richtiger Berechnung für den Erzguß ist sie auf das gewissenhafteste modellirt und durchgebildet. Das Nackte zeigt eine schöne kräftige und breite Flächenbehandlung, der Körper des Satan namentlich deutet auf fleißiges anatomisches Studium, Panzer und Gewand zeugen von gutem Geschmack.

Die St. Ulrichskirche, die Perle von Augsburg, enthält in ihrem reichen Innern von demselben Meister eine Kreuzgruppe von großer Hoheit des Stils. Die Gestalten sind voll Adel und Schönheit, die Gewänder in langen, gut geordneten Falten fließend, der Saum mit trefflichen Stickereien versehen.

Unwillkürlich drängt sich ein Vergleich der beiden gotischen Domportale mit dem

*) Darunter die Inschrift *ΑΡΧΙΣΤΡΑΤΗΓΩΙ:* Dem höchsten Kriegsherrn.

des Zeughauses auf. Wohl nirgends tritt der Unterschied zwischen Renaissance und Gotik so stark hervor. Hier zu trockenem Schematismus erstarrte Formen, sanft hingeschmiegte Gestalten mit der konventionellen Süßlichkeit des Ausdruckes. Dort alles



Portal des Zeughauses in Augsburg.

Leben und Bewegung, wie solches nur durch gründliches Studium und scharfe Beobachtung der Natur erreicht werden kann: ein Stimmungsbild in Erz aus einer nach Geistesfreiheit ringenden Zeit.

Theodor Rogge.

Der Salon von 1881.

Von Arthur Baignières.

Mit Illustrationen.

II.



Bevor wir zu den Bauernmalern, Marinemalern und eigentlichen Landschaftern übergehen, ein Wort über eine Gruppe von Künstlern, die sich in keine dieser Kategorien einreihen lassen. Es giebt zahlreiche Maler, deren Ruf nicht weit über die Befestigungslinie von Paris hinausreicht, und in Betreff deren man sich doch jedes Jahr nach der Eröffnung des „Salon“ hier fragt: „Und der, was hat denn der ausgestellt?“ Vielleicht erscheint es Ihnen, die Sie mir eine solche Frage nicht gestellt haben, recht überflüssig, wenn ich sie beantworte. Ich lasse es darauf ankommen und gewinne durch die Art, wie sie meine Antwort aufnehmen, einen Maßstab für den Ruhm meiner Landsleute.

Jean Paul Laurens erfreut sich bei uns einer großen Berühmtheit; er schöpft seine Stoffe mit Vorliebe aus dem Mittelalter und verdankt der Inquisition seine schönsten Erfolge. Diesmal hat er diesem Stoffkreise nur ein kleines Bild gewidmet und seine volle Kraft für ein weibliches Porträt von wunderlichem Geschmack aufgespart. Die in dunkeln Sammet gekleidete Gestalt hebt sich von einem pompejanisch roten Hintergrunde ab. Gesicht und Schultern sind fast leichenfahl, und das Ganze würde uns völlig kalt lassen, wenn der Künstler die Arme und Hände nicht eines Ingres würdig durchgebildet hätte. Daran erkennt man die Tatze des Löwen!

Einer unserer jüngeren sehr beliebten Künstler ist H. Gervex. Er hat zunächst ein höchst flott und sauber gemaltes Porträt ausgestellt. Der Dargestellte sagt wenig: es ist ein Mann von mittleren Jahren mit rotem Gesicht und Zwicker. Das zweite Bild, das der Künstler uns vorführt, ist ein großes Dekorationsstück für eine Pariser Mairie, hervorgegangen aus einer Konkurrenz, bei welcher Gervex den Preis davontrug. Ich mache mir, offen gestanden, aus dem Bilde nicht viel. Es stellt eine Civileheschließung vor, die man also denjenigen vor Augen führt, welche sich in der Mairie civiliter trauen lassen. Wozu das? Ein großer Spiegel hätte denselben Dienst gethan und dabei den Vorteil gehabt, daß die Leute sich darin immer in moderner Toilette erblickt hätten. Ich prophezeie z. B. den Hüten, die Herr Gervex da so schön gemalt hat, kein langes Leben.

Carolus Duran hat nicht die Muße, etwas anderes zu malen als Porträts: er kann den vielen Aufträgen kaum nachkommen. Seine Beliebtheit ist ganz außerordentlich: es wäre schwer zu entscheiden, ob er oder Bonnat sich größeren Ansehens erfreut. Wir finden von Duran erstens das Porträt einer Dame in ganzer Figur, woran aber nur der Kopf mit einiger Sorgfalt ausgeführt ist, während der Körper wie vergraben aussieht unter schwarzem Sammet und schwarzen Spitzen, die mit den Schattenmassen der blausammetenen Vorhänge, welche den Hintergrund bilden, in eins verschwimmen. „Der zukünftige Doge“ heißt ein ganz in Rot gekleidetes Kind mit weißem Barett und kleiner Mütze, mit einem prächtig gemalten Blumenstrauß zur Seite. Es ist eine wahre Augenweide, die Farbe ebenso harmonisch wie brillant.

P. A. Cot stellte das Porträt seines kleinen Söhnchens aus, ganz schwarz, aber im Ausdruck und in der Malerei des blonden Haares von frischester Kindlichkeit. Ich erinnere mich weniger Bildnisse von der Hand dieses Künstlers von solchem Reiz.

Dubois, der berühmte Bildhauer, gegenwärtig Direktor unserer Kunstschule, ist auch ein vortrefflicher Maler. Seit er — vor einigen Jahren — mit den Porträts seiner beiden Söhne debütirte, hat er sich großen Zuspruchs zu erfreuen. Ich meinerseits ziehe jedoch seine Büsten und Statuen den beiden — an und für sich recht interessanten — Porträts vor, welche er ausgestellt hat. Man sieht darin die Folgen der Vorwürfe, welche man ihm früher wegen seiner oft zu monotonen Farbe gemacht hat: das Mädchen mit dem fein modellirten Kopf hat ein rotes Leibchen an, von so impertinentem, unvermittelten Ton, daß man unwillkürlich an eingemachte Johannisbeeren erinnert wird.



Am Ufer, von Lerolle.
Nach einer Photographie von Braun & Co. in Dornach.

Es giebt Maler, die nicht nur in der Unterhaltung, sondern auch in ihrer Malerei geistreich erscheinen wollen, z. B. Vibert, der ein höchst anziehendes Bild ausgestellt hat, welches jeden unwillkürlich zum Lachen reizt. Es handelt sich um eine Liebhabertheaterprobe in einem Schlosse. Während auf der kleinen Bühne die Schauspieler im Kostüm ernsthaft ihre Rollen probiren, machen sich im Vordergrunde andere mit verschiedenen Dingen zu schaffen: die einen richten die Ausstattungsstücke her, ein junges Mädchen und ein alter Herr üben sich eine vierhändige Ouvertüre ein. Die Malerei ist stumm, und doch glaubt man den ganzen Lärm zu hören. Man weiß nicht, wem man zuhören soll, und hofft, daß die Aufführung nicht schon am Abend stattfinden wird. Denn offenbar geht noch gar nichts zusammen. Ein Schüler

und Nachahmer Viberts ist L. A. G. Loustaunau, ein geschickter Darsteller von Familienscenen, und zwar von militärischen. „Madame la générale“ ist der Titel eines seiner diesjährigen Bilder, auf dem die Frau Generalin ihren Herrn Gemahl und seinen Adjutanten mit drohender Reitpeitsche ihre Macht fühlen läßt.

Ich habe immer ein eigenes Vergnügen an zwei Brüdern, welche malen. Sie genießen beide das Glück des Schaffens, ohne die Bitternis der Eifersucht. Jeder fördert den Erfolg des andern. So muß E. Feyen, der Maler der Austernfischerinnen von Cancale, seine Freude daran haben, daß sein Bruder F. N. A. Feyen-Perrin eine so schöne, trefflich gezeichnete und gemalte nackte Figur ausgestellt hat: sie hält ihr goldiges Haar in den zierlichen Händen, und nennt sich „Astarte“. So freut sich Jean Benner gewiß über den Erfolg der „Ariadne“ seines Bruders Emanuel, der sich uns als Zeichner und Maler noch nie von einer so vorteilhaften Seite zeigte.



[illegible]

Für H. Fantin-La Tour giebt es keinen Bruder, der ihm schmeicheln könnte; er muß sich ans Publikum halten und weiß sich mit demselben vortrefflich auseinander zu setzen. Nur möchten wir wünschen, daß er seine Modelle und Stellungen bisweilen änderte. Warum denn ewig Arbeiterinnen und Nähterinnen, und warum bei den Porträts immer nur Kniestücke? E. A. Duez hat seine Beliebtheit dieses Jahr nicht genügend gerechtfertigt; sein Fischer von Villerville ist viel besser als Porträt des Hrn. v. Neuville, welches recht unfertig ausschaut. Neuville selbst hat zwei Gefechtsscenen — Schlachtenbilder wäre zu viel gesagt — ausgestellt und bewährt darin seinen Ruf. Die eine Scene stellt eine Episode aus dem Kampf um den Kirchhof von St. Privat (18. August 1870) dar, die andere zeigt uns einen Depeschenträger, der vor Metz eben angehalten und vor den preußischen Stabsoffizier geführt wird (vergl. die Abbildung auf S. 296). Beide Bilder gehören zu Neuville's vorzüglichsten Leistung.

Die Provinzial-Galerien Frankreichs.*)

Mit besonderer Berücksichtigung der älteren Landschaftsbilder.

Von Karl Woermann.

8. Marseille.

arseille ist nicht so glücklich gewesen wie Lyon. Es hat im Jahre 1815 einige Hauptbilder zurückgeben müssen, so z. B. van Dycks köstliche Grablegung Christi, welche heute wieder das Antwerpener Museum (Nr. 401) schmückt. Das Marseiller Museum hat auch erst ganz neuerdings einen Aufschwung genommen, welcher der Bedeutung der Handelshauptstadt des Mittelmeeres entspricht. Pesquidoux schmähte im Jahre 1857 die Gemälde und das Gebäude. Clément de Ris deutete 1866 schon auf bessere Aussichten hin; aber erst seit jener Zeit ist das neue Gebäude vollendet worden, welches die Museen der Stadt in sich vereinigt; und erst seit jener Zeit ist die Gemäldesammlung durch die Bilder des Château Borély in bemerkenswerter Weise bereichert und vervollständigt worden.

Das neue Gebäude heißt Palais de Longchamp und gehört zu den effektvollen Dekorationsstücken moderner Renaissance. Es thront am Abhang einer Anhöhe und enthält eigentlich nur zwei Flügel, da das Mittelstück lediglich aus einer Wand mit einer an die Fontana Trevi in Rom erinnernden malerischen Fontänenanlage besteht, deren Wasser in Kaskaden herabspringt.

Das beste italienische Gemälde des Museums von Marseille ist abermals ein Perugino, und zwar ein recht interessanter; eine heilige Familie mit der Madonna auf den Knieen der heiligen Anna und mit der Inschrift: „Petrus de Chastro Plebis pinxit".[1]) Es befand sich im achtzehnten Jahrhundert in der Kirche Sa. Maria Fra Fossi zu Perugia und gehört der besten Zeit des Meisters an. An italienischen Landschaften ist kaum etwas zu bemerken. Der Salvator Rosa Nr. 320 ist unecht; unecht sind auch die Canaletti 277 und 278; und von den beiden Panninis aus dem Château Borély (308 und 309) kann nur das Hochbild mit der Ruinenarchitektur, der großen Vase rechts und dem landschaftlichen Hintergrund (Nr. 308) Anspruch auf Echtheit erheben, obgleich der Katalog[2]) gerade dieses durch den Zusatz „attribué" bezweifelt; aber gerade dieses ist „P. Pannini 1753" bezeichnet, und es ist nicht nur bezeichnet, sondern auch bezeichnend. Der Meister wird in Deutschland nur allzu oft verkannt. In Frankreich und England sind seine bezeichneten Bilder zwar auch selten; aber ich kenne ihrer doch etwa zwei Dutzend.

Die französische Schule ist in Marseille vom siebzehnten Jahrhundert bis auf unsere Tage recht mannigfaltig, aber oft flau vertreten. Der Le Sueur z. B. ist ebenso flau wie die Ph. de Champaigne's; flau, aber kunstgeschichtlich lehrreich, sind auch die Gemälde des als Bildhauer so effektvollen P. Puget. Dieser Meister war Marseiller. Man kann in Marseille überhaupt eine provençalische Schule des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts kennen lernen,

*) Zur Litteratur sind nachzutragen: H. Riegels etwa gleichzeitig mit diesen Artikeln geschriebene Aufsätze in der Beilage der Augsb. Allg. Zeitung, 1879, 17., 18., 19., 20. Sept., und Henry Houssaye's Aufsatz in der Revue des deux mondes, 1880, April.

1) Vgl. Crowe u. Cavalcaselle, History of painting in Italy III, p. 242; auch Passavant, Raffael II, 5.

2) Catalogue des objets d'art etc. par Bouillon-Landais. Marseille 1877.

ohne daß man sich für dieselbe begeistern wird. In Pierre Parrocel, einem Sohne des Schlachtenmalers, von dem auch ein Bild da ist, lernen wir eine kunstgeschichtliche Seltenheit kennen. Seine Krönung der Jungfrau (Nr. 138) ist bezeichnet und gilt für sein Meisterwerk. Eine Spezialität Marseille's sind die dreißig großen Gemälde Michel Serre's (1658–1733). Sie frappiren durch naturalistisches Wollen innerhalb einer bedeutend dekorativen Begabung; und die beiden großen Marseiller Ansichten aus der Pestzeit von 1720 zeigen diese Eigenschaften auch in dem landschaftlichen Teile. Landschaftlich gehört vor allen Dingen Jos. Vernet zur Schule der Provence; von ihm selbst ist nur ein hübsches kleines bezeichnetes Seesturmbild vorhanden; aber von seinen fast ausnahmslos langweiligen Schülern lernt man in J. Kapeller einen ungewöhnlich langweiligen, in J. Henry, der den Beinamen „singe de Vernet" führte, einen frischeren und kräftigeren, in P. Wallaert einen etwas bleiernen und kalten Meister kennen. Von den übrigen älteren französischen Landschaften sind zwei „P. PATEL 1705" bezeichnete, recht weiche, aber farbige Bilder mit römischen Ruinen am Bergabhang zu nennen. Es ist unverständlich, wie der Katalog sie dem etwa 1676 gestorbenen älteren Patel zuschreiben kann. Aus dem achtzehnten Jahrhundert ist Laz. Bruandet, dem man in Frankreich oft begegnet, mit einer seiner kleinen halbheroischen, halb-idyllischen Landschaften vertreten, in deren Konventionalismus nur wenige Spuren natürlichen Lebens sich regen; Hubert Robert tritt uns dagegen trotz oder wegen seiner lediglich dekorativen Absicht hier, wie überall, keineswegs unsympathisch entgegen. Auch die französischen Landschafter des neunzehnten Jahrhunderts fehlen nicht. Corot hat eine italienische Landschaft seiner früheren Art dort; Ziem, der zur provençalischen Schule gerechnet wird, ein Marseiller Quaibild; Daubigny eine Küstenlandschaft mit Pinien. Ich darf aber von den französischen Malern des Marseiller Museums nicht scheiden, ohne zu bemerken, daß A. G. H. Regnaults (des 1871 gefallenen) „Judith und Holofernes" und daß G. Courbets „Hirsch im Wasser" dort sind.

Die **niederländischen** Großmeister sind schlecht in Marseille vertreten. Von den sieben Rubens zugeschriebenen Bildern ist nur die große Eberjagd, die aus München stammen soll und zu der ersten napoleonischen Staatssendung gehört, ein des Ateliers des Meisters würdiges Bild. Auch über die vlämischen Landschaften in Marseille läßt sich nicht viel gutes berichten. Weder der P. Brueghel (Nr. 361, Bauernhaus unter Bäumen; blaugrün, matt), noch die Wiederholungen von J. Brueghels bekannten „Luft"- und „Feuer"-Bildern (Nr. 362, 363) sind meines Erachtens authentische Werke. Auch wäre es geratener gewesen, das kleine Strandungsbild Nr. 392 in seiner früheren Anonymität zu lassen, anstatt es B. Peeters zu taufen.

Interessanter sind einige aus dem Château Borely stammende **holländische** Landschaften. Der Jac. Ruisdael Nr. 406 ist ein gutes und interessantes Bild: ein Weiher im Walde mit prächtigen Bäumen und gelbsonnigem Fernblick. Der blaugrüne Grund des Baumschlages erinnert an C. Dubois; aber die braun aufgesetzten Vorderpartien der Bäume entsprechen der Manier einer Periode Ruisdaels. Echt ist der bezeichnete C. Decker Nr. 369. Rechts vorn liegt ein Bauernhaus unter Bäumen. Links gleitet der Blick mit dem Fluß zum Kirchdorf, das hinten zwischen Bäumen liegt. Der Mache nach erinnert es etwas an R. de Vries; doch ist der Ton einheitlicher bräunlich, und helleres Sonnenlicht spielt vorn an dem Hause. Gut und echt bezeichnet und von 1624 datirt ist die Strandscene mit der Kriegsflotte auf der Rhede von A. Willaerts (Nr. 410); das zierlich hart gekräuselte graue Wasser ist, wie alles, höchst charakteristisch für den Meister. Gut und echt bezeichnet ist auch der R. Zeeman (Nr. 413); es ist ein frisches, flottes Bild eines Seehafens mit grauer Stadt unter grauen Felsen links, mit dem offenen Meere und aus- und einsegelnden Schiffen rechts, mit graugelb-sonniger Luft und schönen Lichtstreifen auf dem Meere. Ich halte es für eines der allerschönsten Bilder dieses ungleichen Meisters.

9. Montpellier.

Das in neueingerichteten, aber nicht überall gut beleuchteten Sälen eines älteren, für andere Zwecke errichteten Gebäudes untergebrachte Museum der anmutigen, von alters her durch ihre medizinische Fakultät und durch ihren botanischen Garten berühmten Südstadt Montpellier gilt für das bedeutendste Provinzialmuseum Frankreichs. Es verdankt seine Bedeutung aber nicht

der Staatssendung, die es am Anfange des Jahrhunderts erhielt, obgleich Montpellier nicht zu den fünfzehn durch das Dekret vom 14. Fructidor des Jahres 8 bedachten Städte gehörte, sondern dem Gemeinsinne verschiedener Bürger der Stadt.[1]

Zunächst schenkte der Maler F. X. Fabre, der Schüler Davids, der Intimus des italienischen Dichters Alfieri, dessen Gemälde er erbte, und der Freund der Lady Albany, ein Sohn Montpelliers, welcher nach dem Tode des Freundes und der Freundin von Rom nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt war, der letzteren im Jahre 1825 einen Teil seines Kunstschatzes; den Rest vermachte er ihr bei seinem Tode 1837, so daß im ganzen 320 Gemälde durch F. X. Fabre an die Stadt gekommen sind. Sodann schenkte Herr Collot seiner Vaterstadt in dem Zeitraume von 1829 bis 1853 nach und nach fünfundzwanzig Gemälde. Endlich vermachte Herr Valedau im Jahre 1836 dem Museum von Montpellier seine aus 125 vorzüglichen vlämischen und holländischen Bildern bestehende Sammlung. Alles in allem besitzt Montpellier jetzt nahezu 550 Gemälde, dazu eine große Sammlung von Handzeichnungen und einige vortreffliche Marmorskulpturen und Bronzen.

Trotz des numerischen und räumlichen Überwiegens der Sammlung Fabre's, durch welche hauptsächlich italienische und französische Werke gewonnen wurden, beruht der bleibende Wert der Galerie von Montpellier in noch höherem Grade auf den Holländern der Sammlung Valedau. Übrigens fand ich in allen Teilen des Museums gerade für meine augenblicklichen Spezialstudien soviel anzumerken, daß der Raum hier nicht gestattet, auf das Allgemeine näher einzugehen. Ich will nur bemerken, daß unter den französischen Figurenmalern, die recht zahlreich vertreten sind, F. X. Fabre selbst, als Spezialität Montpelliers, zuerst beachtet werden wird. Hier ist sein Tod Abels, ein Bild in Davids Stile, welches für sein Hauptwerk gilt; hier ist sein heiliger Sebastian; hier ist aber auch eine große ideale Landschaft des Meisters, die im Stile an unseren Koch erinnert: sie ist ebenso hart und trocken in der Farbe, ebenso überzeugungstreu in der Zeichnung. Daß so viele Bilder aus Fabre's Sammlung N. Poussin zugeschrieben werden, macht der Kennerschaft dieses Meisters und Lebemanns keine Ehre. Wohl aber sind die zehn echten Gemälde von J. B. Greuze ein gerechter Stolz Montpelliers. Das unter dem Namen „Le gâteau des rois“ bekannte, mit dem Namen des Meisters und der Jahreszahl 1774 bezeichnete Gemälde halb idyllischen, halb allegorischen, halb bäuerlich realistischen Charakters ist das bezeichnendste derselben.

Von den Landschaften nehme ich diejenigen der italienischen und französischen Meister kurz vorweg. N. Poussin werden hier sechs Landschaften zugeschrieben, die jedoch zum Teil so schlecht und dunkel hängen, daß sie kein Urteil zulassen; mit Entschiedenheit möchte ich keine von ihnen für ein eigenhändiges Werk des Meisters erklären, wenngleich ich geneigt war, die beiden großen bräunlichen Berglandschaften Nr. 391 und 393 gelten zu lassen. Ähnlich verhält es sich mit den vielen Gasp. Dughet zugeschriebenen Bildern, in Betreff deren Clémens de Ris mit Recht sagt: „**Aucun n'est remarquable et plusieurs apartiennent à l'école d'Allegrain ou de van Bloemen**“. Viele Jahrzehnte lang imitirten diesseits und jenseits der Alpen Dutzende von unselbständigen Künstlern diesen Stil, und die Kunstgeschichte verliert sogar nicht viel, wenn im Zweifel lieber ein schwaches echtes Bild le Guaspre's für unecht erklärt wird, als umgekehrt. Für echt hätte ich höchstens Nr. 204 halten können: vorn Wald, ein Weiher in der Mitte, ein Ort mit Campaniles vor dem Gebirge im Hintergrunde. Orizzonte, der diesesmal in dieser Schule, der er thatsächlich angehört, genannt sein möge, ist mit einer Reihe von Bildern vertreten, deren Echtheit ich nicht bestreiten will, die aber jedenfalls zu den indifferentesten Werken des fruchtbaren Meisters gehören. Dagegen ist Francisque (Fr. Millet d. ä.) mit zwei Landschaften im Poussin-Stil vertreten, die durch ihre buntere Farbengebung charakteristisch für ihn sind; und ebenso tragen von den Seb. Bourdon zugeschriebenen Bildern einige, wie die Landschaft mit der Pyramide des Cestius Nr. 42 und die große phantastische Ruinenlandschaft Nr. 41 die weiche Pinselführung und die schwere Farbe, die diesem Meister innerhalb des Poussinstiles eigen sind. Hier mag auch Jan Glauber eingereiht werden, dessen sorgfältig und feinsinnig durch-

1) Pesquidoux, Voyage Artistique p. 305 ff. — Clément de Ris, Musées de province. p. 262 ff. — Ein Katalog dieser Sammlung war, als ich sie sah, leider gerade nicht zu haben.

geführtes, in der Farbe licht gehaltenes Bild, welches eine an die sächsische Schweiz erinnernde Gegend mit antikisirender Staffage darstellt, IOANNES GLAVBER bezeichnet ist. Von den beiden Lucatelli halte ich Nr. 311 für falsch benannt, Nr. 310 aber, mit der beleuchteten Turmruine im Mittelgrunde jenseits des Waldweihers, für echt und charakteristisch. Von den Salvator Rosa zugeschriebenen Bildern zeigen die meisten keine Spur dieses Meisters; nur Nr. 136 ist, wenn es nicht echt ist, wenigstens ein gutes Schulbild. Echt mag die kleine Landschaft mit biblischer Staffage von Domenichino Nr. 127 sein; flau bunt ist aber die Bologneser Landschaft Nr. 34, welche Grimaldi getauft ist. Von den späteren Italienern sind die Canaletti unecht; echt und mit I. P. P. 1733 bezeichnet ist aber der Pannini Nr. 364, obgleich es keines seiner schönsten Architekturstücke ist. Von den späteren französischen Landschaften ist Jos. Vernet natürlich auch hier mit echt bezeichneten Bildern vertreten, aber auch dessen Lehrer A. Manglard, der in kühlerer Farbe und leererer Komposition doch eigentlich schon fast alles vorweggenommen hat, was J. Vernet wenigstens als Marinemaler leisten sollte. Die P. Patel, H. Robert, Pillement, J. B. Martin le jeune, Did. Boguet, Demoulin, Demarne, Taunay mögen nur genannt sein.

Als Übergang von den Italienern und Franzosen zu den Niederländern sei aber konstatirt, daß Montpellier einen sehr hübschen und echt bezeichneten A. F. v. d. Meulen besitzt. Links halten Reiter vor einem Bauernhause unter Bäumen; rechts genießt man eines landschaftlich sehr schönen Fernblickes ins Thal. es ist Nr. 329.

Sehr erfreulich ist es, die niederländischen Landschafter der Sammlung von Montpellier zu studiren. Was zunächst die Flamänder betrifft, so trägt selbst die kräftige, flotte, etwas bunte Landschaft Nr. 127, welche links einen Fluß unter Bäumen, rechts römische Ruinen am Bergabhang zeigt, den großen Namen P. P. Rubens mit größerem Scheine des Rechtes als manche andere Landschaften. Jacques d'Arthois ist mit einem eigentümlichen, frisch kräftigen, obgleich vedutenhaften, eine Vigne neben hohen Bäumen darstellenden Bilde vertreten, dessen Bezeichnung mir jedoch verdächtig vorkam. Von C. Huysmans aber besitzt Montpellier zwei Waldbilder mit braunen Prachtbäumen, gelben Sandwegen, blauen Bergen und hellen Wolken am Azurhimmel, welche den Meister in seiner ganzen, fast venezianischen Farbenglut bei üppig naturalistischen Motiven zeigen. Auch von des jüngeren Teniers' Bildern sind einige als Landschaften zu bezeichnen: so das große, bezeichnete Breitbild, welches er öfters gemalt, mit seinem eigenen Schlosse und sich selbst und seiner Familie in der Landschaft, Nr. 470; so auch das ebenfalls oft ähnlich gemalte Bild, Nr. 474, welches links einen Bauerntanz vor dem mit roter Fahne geschmückten Wirtshause, rechts einen Dünenweg zeigt, klar und blond im Ton. Von späteren Meistern sind M. Schoevarts und A. Genoels vertreten; von den älteren P. Bril und J. Brueghel. Die letzteren hingen zur Beurteilung aber zu dunkel.

Unter den Holländern ist zunächst die Landschaft von Rol. Roghman ein wichtiges Bild. Sie ist R. Roghman bezeichnet und sorgfältiger gemalt, aber auch etwas farbiger als die Kasseler Bilder dieses seltenen Meisters. In der Mitte führt ein Weg durch ein Thal, welcher links von hohen, braunen Bäumen begrenzt ist, während rechts ein Wasserfall, über den eine Holzbrücke führt, den Felsenabhang eines Tafellandes herabstürzt und oben vor dem Hintergrunde der blauen Berge eine Wiese zwischen grünen Bäumen liegt. Das Bild ist groß gedacht, flott gemalt und klar und effektvoll in der Stimmung. Jac. Ruisdael hat zunächst ein frühes Bild in Montpellier (Nr. 131), welches, ähnlich wie ein Petersburger Bild des Meisters, einen grell beleuchteten Weidenbaum am Flusse darstellt. Es ist R 1649 bezeichnet und höchst charakteristisch für seine früheste selbständige Zeit. Echt, aber in schlechtem Zustande, schien mir auch des Meisters Waldbild Nr. 432 mit dem in einen stillen See sich ergießenden Wasserfall zu sein; und auch der Wasserfall Nr. 430, mit dem Bauernhaus neben weißblühendem Flieder unter Bäumen rechts auf dem Felsen, machte den Eindruck eines authentischen Bildes auf mich. Die Perle von Montpellier ist vielleicht sein A. Cuyp. Links fließt der Fluß, an dessen Ufer man in der Ferne eine Windmühle sieht, während vorn rechts eine alte Ruine am Strande steht. Hellduftige Sommersonnenstimmung erfüllt das Bild. Die ganz unzweifelhafte Bezeichnung steht unten links. Es ist ein Prachtbild. Charakteristische und bezeichnete Bilder besitzt die Sammlung ferner von Jan Both, Jan Wynants, K. du Jardin (1658), N. Berchem, A. v. d. Velde,

Pynacker, und, was selten ist, von Jo. Moucheron, ein Bild, welches deutlich das J. vor dem Namen und die Jahreszahl 1698 trägt. Auch J. v. Heyden und Berck-Heyde fehlen nicht. Der Corn. Molenaer Nr. 342 ist aber natürlich wieder ein charakteristischer und bezeichneter Nic. Molenaer. Den bezeichneten und von 1648 datirten P. Potter halte ich für echt; ebenso den schönen, klaren, stillen, goldigen W. v. d. Velde, dem als Marinemaler hier nur noch der ihm wenig ebenbürtige A. Storck sich anschließt.

Alles in allem hat Clément de Ris so Unrecht nicht, wenn er sagt: „Quand on connaît bien les maîtres hollandais de Montpellier, quand on en a les détails présents à la mémoire, on peut se fairs une idée assez juste de l'école hollandaise“. Und das will für eine Provinzialgalerie doch etwas sagen.

10. Nantes.

Von Frankreichs ozeanischer Hafenstadt an der Loire habe ich nicht begriffen, weshalb die Franzosen sie eine schöne Stadt nennen; aber ihr Museum gehört zu den besten französischen Provinzialmuseen. Es ist in der alten Tuchhalle, einem niedrigen langgestreckten Gebäude untergebracht, welches für seinen modernen Zweck hübsch umgebaut ist. Die Galerie besteht aus einer langen Reihe in einer Flucht liegender Oberlichtsäle, deren letzter kreisrund und in der Mitte mit einem runden Divan geschmückt ist. In allen Sälen hängen die Gemälde an den Wänden und stehen die Statuen in der Mitte. Die modernen französischen Maler und Bildhauer seit dem vorigen Jahrhundert dominiren hier. Eine Reihe der glänzendsten Namen, wie Géricault, Sigalon (Athalie des Salons 1827,[1]) Boulanger, Paul Delaroche (13 Nummern), Ary Scheffer, Ingres, H. und P. Flandrin, Eug. Delacroix, R. Fleury, Gérôme, Hamon, Courbet, Baudry, Daubigny u. s. w., sind hier zum Teil glänzend vertreten. Aber die Fülle des Stoffes zwingt mich, mich auf die alten Meister zu beschränken.

An bemerkenswerten italienischen Figurenbildern ist äußerst wenig vorhanden. Perugino allein ist auch hier wieder hervorzuheben. Von ihm besitzt Nantes die Propheten Jeremias und Jesaias, welche Clément de Ris[2]) unbegreiflicherweise für diejenigen des Cambio von Perugia hält, die doch auf die Wand gemalt und noch dort sind, während Crowe und Cavalcaselle[3]) mit größerer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß sie, wie die Heiligengestalten der Sammlungen von Grenoble, Toulouse und Lyon, Bestandteile des Altarwerkes von S. Agostino waren. Jedenfalls sind es würdige, groß gedachte Bilder des Meisters.

An italienischen Landschaften ist nach dem Kataloge manches da; aber der angebliche große P. F. Mola (Nr. 119) zeigt keine Spur der Hand dieses Meisters. Ich würde mich weniger gewundert haben, wenn das Bild Dughet zugeschrieben wäre; da sieht Nr. 120, welches sich nur als Schulbild ausgiebt, viel eher nach Mola aus. Auch die Bilder von Salvator Rosa, Cerquozzi und Lucatelli konnte ich nicht für Originalwerke dieser Meister halten. Interessant aber sind die Bilder von G. B. Castiglione, von denen das eine, welches Noahs Opfer darstellt (Nr. 62), G. B. C. bezeichnet ist. Es ist ebenso charakteristisch für diesen freilich nur sehr uneigentlich zu den Landschaftern zu zählenden Meister wie das Gegenstück Nr. 63, die Einschiffung in die Arche. Für ein gutes Bild von A. Canalu hielt ich die venetianische Ansicht Nr. 47; für weniger gut die römische Piazza Navona Nr. 48. Der große Pannini Nr. 124 ist echt, obgleich er nicht bezeichnet ist.

Von den älteren französischen Figurenmalern sind Sim. Vouet, La Hyre u. s. w., vertreten. Lancret leitet schon zu den Landschaftern hinüber. Seine Parklandschaft hinter der Tanzscene Nr. 791 ist zart und duftig. Pater erinnert in der Landschaft der Parkscene Nr. 859 noch mehr an Watteau, ist aber kühler im Ton als dieser. Von J. B. Oudry, der in anderer Weise zu den Landschaftern hinüberleitet, besitzt Nantes einige charakteristische große Bilder. Ein seltener Meister ist N. Chaperon, ein Zeitgenosse N. Poussins. Sein großes Bakchanal Nr. 638, zeigt ihn als Landschafter mit venetianischen Anklängen. Von den eigentlichen Landschaftern ist Dughet

1) Vgl. Jul. Meyer, Geschichte der franz. Malerei, S. 238.

2) Musées de province, p. 315.

3) History of painting in Italy. Vol. III, p. 240 u. 253.

mit einigen zweifelhaften Bildern vertreten, Seb. Bourdon mit einer gestochenen großen Ruinenlandschaft. Die Landschaftergeneration der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, welcher Meister wie J. J. de Boissieu, L. Bruandet, J. B. Huet, N. A. Taunay, J. F. Sablet angehören, hat manches bezeichnete und natürlich echte Bild in Nantes aufzuweisen. Aber wer vermag sich für sie erwärmen? Der Vesuvausbruch der Chev. Volair ist jedoch vielleicht das am künstlerischsten aufgefaßte Bild dieses unkünstlerischen Meisters. A. F. v. d. Meulen möge auch hier den Übergang zu den Niederländern machen. Nantes besitzt vier mittelmäßige, aber echte und topographisch interessante Bilder von ihm, welche freilich ebensowenig zur näheren künstlerischen Betrachtung locken, wie diejenigen seines kalten Schülers Martin le jeune.

An niederländischen Figurenbildern besitzt Nantes auch keine Perlen, obgleich Rubens und Rembrandt Bilder zugeschrieben werden. Höchst interessant aber sind zunächst einige altvlämische Landschaften der Sammlung, von denen ich jedoch nur drei, die mich besonders interessirt haben, hervorheben will. Es sind Bilder der drei Meister D. Vinckeboons, D. Alsloot und J. Fouquiers.

Das Bild von Vincke-Boons ist, ähnlich wie das große Bild der Petersburger Eremitage DVINCK BOONS fec bezeichnet und trägt die Jahreszahl 1603. Es ist ein mittelgroßes Waldbild, dessen Staffage aus Räubern besteht, die Reisende plündern. Wer dieses Bild, das Eremitagenbild, die ebenso bezeichnete Münchener Kreuztragung und die große Braunschweiger Kirmeß seinem Gedächtnisse einprägt, muß für immer von den vielen falschen Vincke-Boons-Benennungen geheilt sein, an denen auch die deutschen Galerien noch kranken. Der Meister steht in der büschelhaften, vom Blatt für Blatt detaillirenden Mache des Baumschlages ganz auf dem Standpunkte Brueghels; aber er kennt dessen blaue Töne nicht; er ist vielleicht weniger fein als J. Brueghel in seinen besten Bildern, aber er ist frisch und gesund und wahr und unterscheidet sich auch in der Mache der Bäume für das geübte Auge durch schwer definirbare, doch aber erkennbare leicht verschiedene Züge der Handschrift von Brueghel.

Das Bild von Alsloot ist D. ab. Alsloot. S. P. R. 1609 bezeichnet und gleicht im Baumschlag Vincke-Boons; aber es ist kälter im Ton, klarer und fester in der Mache. Es stimmt mit den bezeichneten Madrider Bildern gut überein. Das Bild soll nach dem Kataloge den Hof Belle-Alliance bei Waterloo darstellen. Links zeigt es prächtige Baumgruppen, rechts einen Fernblick auf die klar, sonnig, aber hart im Mittelgrund liegende Stadt und deren Schloßgarten, während hinten ein Flußthal sichtbar wird.

Die große Berglandschaft von Fouquier ist J. S. FOCQUIER. F. A° 1620. 31 Juli bezeichnet. Sie erinnerte mich auffallend an J. de Momper, auch in der Abstufung der Töne vom braunen Vordergrund bis zum hellgrauen Hintergrund, wenngleich diese Abstufung weniger kraß und die Behandlung weniger fahrig ist.

Zweifelhaft waren mir die hier J. de Momper zugeschriebenen Bilder; von späteren Flamändern aber wären einige wohl echte, wenngleich nicht besonders hervorragende Landschaften von C. Huysmans, einige kleine Bilder Th. Michau's, ein bezeichneter P. v. Bloemen und ein ebenfalls bezeichneter P. v. Bredael zu nennen.

Unter den Holländern ist Poelenburg mit einem C. P. F. bezeichneten hübschen kleinen Ruinenbilde vertreten. Als Seltenheit darf das B. APPELMANN (lebte von 1640—1686 im Haag) bezeichnete Bild genannt werden, eine flaue Ruinenlandschaft, mit Herden vorn in der Furt des Flusses, halb an Berchem, halb an Both erinnernd. Die Jac. Ruisdaels des Nanteschen Museums hält der Katalog alle selbst nicht für echt. Echt und echt bezeichnet aber ist der C. Decker Nr. 388: das Bild stellt Hütten im Walde am Fluß dar und ist in seinem bräunlich leuchtenden Tone charakteristisch genug für den Meister. Echt und echt bezeichnet ist auch die sonnige, halb eupartige Landschaft von A. Pynacker, gar kein übles Bild dieses Meisters. Echt und echt bezeichnet, aber wenig landschaftlich, ist auch der Ph. Wouverman Nr. 532. Auch die Feuersbrunst am Fluß von Egb. v. d. Poel, Nr. 405, ist gut und charakteristisch, wogegen die Seestücke von W. v. d. Velde, L. Bakhuyzen, S. de Vlieger u. s. w. mehr oder weniger zweifelhaft sind.

Der Deutsche Dietrich aber ist mit einer Dietricy. f. bezeichneten Landschaft vertreten,

welche beweist, daß dieser versatile Meister auch einmal im Stile Salvator Rosa's zu malen versucht hat.

Clément de Ris nennt das Museum von Nantes „le mieux tenu de tous ceux de province“.

11. Narbonne.

Die südfranzösische Stadt Narbonne besitzt unter 568, neuerdings opulent katalogisirten, aber in ihrer Mehrzahl nicht sehr verführerischen Gemälden ihres Museums ein einziges Bild, welches sowohl vom Kataloge, als von Clément de Ris verkannt wird. Es ist ein Bauerntanz vor frischer Waldlandschaft von Pieter Brueghel d. j., von dem die neuere Forschung bekanntlich weiß, daß er erst 1638 gestorben ist. Das frische hübsche Bild ist P. BREVGHEL 1620 bezeichnet; und diese Bezeichnung ist echt, nicht falsch, wie jene Franzosen meinen. Genau so bezeichnet und datirt sind vier genau in derselben Art gemalte und ähnliche Gegenstände behandelnde Bilde der noch lange nicht nach Gebühr gewürdigten niederländischen Sammlung des Palazzo Manzi zu Lucca. Man sieht aus der Bezeichnung dieser fünf Bilder, daß Pieter Brueghel der jüngere in seinen späteren Lebensjahren nicht Brueghel, sondern Breughel schrieb.

Was übrigens die Landschaften des Museums von Narbonne betrifft, so sind sie fast alle unecht.

12. Orleans.

Orleans besitzt verschiedene Museen, welche in zwei verschiedenen Gebäuden untergebracht sind. Das eine derselben enthält die Gemäldegalerie, die plastische Sammlung, die naturhistorische Sammlung und das Musée de Jeanne d'Arc; das andere, ein hübsches Renaissancebau des 16. Jahrhunderts, enthält das archäologische Musée lapidaire und kunstgewerbliche Altertümer aus der altrömischen Zeit, dem Mittelalter und der Neuzeit.

In der Gemäldegalerie werden den Kenner der alten französischen Malerei die beglaubigten Bilder des 1588 geborenen lothringer Malers C. Deruet interessiren: vier große Darstellungen der vier Elemente, halblandschaftlich, halb-allegorisch, reich, aber roh. Das Wasser wird, winterlich gefroren, durch ein Fest auf dem Eise dargestellt, das Feuer durch ein Nachtfrost in illuminirten Stadtstraßen. Der Stil ist noch altertümlich, vor-brueghelisch.

Ich beschränke mich im übrigen auf Anmerkungen über die Landschaften und verwandten Gegenstände.

Schon Clément de Ris wirft dem Kataloge[1]) der Galerie von Orleans vor, daß er Bilder seltenen und wenig bekannten Meistern zuschreibe, ohne solche Benennungen zu begründen. Das muß ich auch gleich auf einige italienische Landschaften anwenden. Warum trägt das Bild Nr. 405, eine Landschaft mit idyllischer Staffage, den Namen Ph. Verali? Allerdings zeigt das Bild deutlich genug die Schule Fr. Albani's; und allerdings wissen wir, daß dieser einen Schüler Namens Ph. Verali oder Veralli hatte. Ist aber die Benennung mehr als ein Raten auf der Grundlage dieser beiden Thatsachen? Und warum werden die beiden Schlachtenbilder Nr. 378 und 379 dem Fr. Simonini zugeschrieben. Nur weil es flaue Bilder im Stile Cortese's sind? Und weshalb trägt die recht rohe Sonnenaufgangs-Landschaft mit Figuren und Tieren Nr. 280 den Namen P. A. Paderna's, der als ein Schüler Guercino's genannt wird? Das kleine nette Bild Nr. 232, welches eine Straßenscene vor einem ländlichen Wirtshause darstellt, mag dem Lucatelli mit Recht zugeschrieben werden. Lucatelli ist eine greifbarere Größe. In Bezug auf Nr. 72, eine italienische Küstenlandschaft, aber regt sich sofort wieder die Frage: Aus welchem Grunde schreibt der Katalog sie Jean Courtois, dem Vater des „Jacques Courtois, dit le Bourguignon“ zu? Auch die Franzosen sind zum Teil willkürlich benannt: so die beiden Bilder Nr. 282 und 283, welche von Patel père herrühren sollen; so selbst der Jos. Vernet Nr. 952. Das Partbild von Hub. Robert Nr. 340 aber ist charakteristisch; in Crespin d'Orléans (Nr. 75) lernen wir, wenn hier nicht etwa wieder Willkür

1) Catalogue de tableaux etc. Orléans 1876.

gekauft hat, einen französischen Landschafter des 18. Jahrhunderts kennen, der etwa im Sinne unseres Dietrich arbeitet. Aus dem 17. Jahrhundert ist eine arkadische Landschaft von La Hyre vorhanden (No. 172), die ich als das Ideal langweiliger Idealität bezeichnen möchte. Die beiden Bilder A. F. v. d. Meulens (Nr. 217 u. 218) sind aber nur Kopien.

Unter den alten flämischen Bildern ist als authentische Seltenheit zunächst die Waldlandschaft Nr. 276 zu nennen. Das Bild ist deutlich Isaak van . Oosten . 1650 bezeichnet. Kramm[1] sagt von diesem Meister aus: „ein wenig bekannter Künstler, der kleine Landschaften im Stile Jan Brueghels malte. Dieselben sind anmutig und geistreich gemalt, und es kommt oft vor, daß sie auf Auktionen als Brueghels feilgeboten werden." Die Waldlandschaft von Orléans stimmt damit genau überein. Es ist das Bild eines Meisters, der noch im Brueghelstil weiter malte, als bereits Meister wie Jacqes d'Arthois in Belgien und Jac. Ruisdael in Holland im modernen Stile arbeiteten. Derartige bezeichnete Bilder sind aber sehr wichtig, weil sie geeignet sind, immer klarer zu machen, wie vorsichtig man in Bezug auf die Echtheit der vielen Jan Brueghels so vieler Galerien urteilen muß. Die Winterlandschaft Nr. 258 von Jod. de Momper erinnert an ein ähnliches, diesem Meister in Braunschweig zugeschriebenes Bild. Der Jan Brueghel Nr. 51 ist nur ein Schulbild. Der R. Savery Nr. 372 ist viel zu roh für diesen in Frankreich kaum gekannten Meister. Das interessante, hübsche Waldrandbild Nr. 7, ein recht großes Breitbild, wird dem Jacques d'Arthois nur deshalb zugeschrieben, weil man ganz irrig gewähnt hat, auf dem Baumstamme vorn J. B. A. zu lesen. Das Bild hängt sehr hoch. Ich sah von unten, daß es ein holländisches Bild war und dachte an Jan van der Hagen. Ich erbat mir eine Leiter und entdeckte nun auch, daß die Bezeichnung die fast auf allen Bildern dieses Meisters wiederkehrende Initialverschlingung und dahinter die etwas verwaschene ganze Ausschreibung des Namens zeigte. Das Bild ist also ein ganz unzweifelhafter Jan (Joris?) van der Hagen, und zwar eines der schönsten Bilder dieses Meisters. Die Perle von Orleans aber ist sein großer C. Decker. Das bereits berühmte Bild ist C. D. 1667 bezeichnet und ist fragelos das schönste Bild, welches von Decker existirt. Das Motiv ist, wie so oft, ein spiegelheller Fluß, an dem Holzhütten stehen, unter bräunlichen Waldbäumen. Die Zeichnung ist keck und wahr; die Mache sehr breit und pastos; der Ton ist sehr einheitlich; auch der Himmel ist hellgelbgrau; aber alles ist von größester Frische und Klarheit; und die Spiegelung des Fischerbootes mit dem Fischer in roter Jacke von überraschender Wahrheit. Hübsch, charakteristisch und in der bekannten Art bezeichnet ist der W. Romeyn, Nr. 344; unverkennbar echt ist das nächtlicherweile brennende Dorf am Wasser von Egb. v. d. Poel, Nr. 360. Wichtig in seiner Art ist das H. V. A. bezeichnete Seestück (Nr. 3), welches große Schiffe mit wenigen, vom Sturme zerzausten Segeln im Kampfe mit uferlosen Wellen darstellt. Ein gelblicher Sonnenblick fällt vorn aufs Wasser. Der Katalog nennt den Meister H. van Antem. Er hieß aber H. v. Anthonissen.[2]

1) De levens en Werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders etc. Amsterdam 1859. Bd. III, S. 1223

2) Vgl. Bode in dieser Zeitschrift Bd. VII, S. 177 mit dem Aanhangsel zu Kramms großem Werke (1864) S. 3–4.

(Schluß folgt.)

Eine populäre Biographie Dürers,

nebst einigen neuen Notizen des Referenten über Dürers religiöse Ansicht und über dessen Kupferstich „Nemesis“.[1]



Die Görres-Gesellschaft in Bonn, gegründet „zur Pflege der Wissenschaft im katholischen Deutschland“, giebt seit 1876 eine Reihe von Vereinsschriften heraus, welche in mäßigem Umfang Gegenstände aus Litteratur, Kunst, Kulturgeschichte und Naturkunde behandeln. Im Auftrage des Vereins hat soeben Herr Kaufmann, früher Oberbürgermeister in Bonn und Mitglied des Centrums im deutschen Reichstag, unter dem obigen Titel eine Schrift verfaßt, welche dazu bestimmt ist, „die Erkenntnis Dürers in weitere und besonders katholische Kreise zu tragen“. Sie ist in ihrer knappen Darstellung (es sind nur 112 Oktavseiten) auf Laien im Kunstfach berechnet, für welche die Werke Hellers, v. Eye's, Thausings zu umfangreich, zum Teil auch zu streng wissenschaftlich sein möchten. Der Verfasser, selbst Besitzer einer gewählten Sammlung von Dürers Kupferstichen und Holzschnitten, ist durch zwanzigjährige Beschäftigung mit dem großen Meister zu dieser Aufgabe wohl vorbereitet und hat bereits früher in einer Spezialarbeit die Spuren von Dürers Einfluß in den ihm nachfolgenden Jahrhunderten aufgesucht.[2] Und man darf sagen, daß er seinen bescheidenen Zweck erreicht hat. Das kleine Buch liest sich leicht und angenehm, das Wesentliche ist gut hervorgehoben, so daß alles, was den Anfänger zumeist interessirt, doch Platz behält, um ausführlicher behandelt zu werden. Auf neue Forschungen und Untersuchungen wird nicht ausgegangen, aber der Stoff ist, mit gewissenhafter Benutzung der vorhandenen Litteratur, geschickt geordnet und zusammengestellt. Eine warme Begeisterung für den großen Altmeister und die ältere deutsche Kunst reißt den Leser mit sich fort.

Bedenkt man nun aber, daß diese Schrift für Anfänger verfaßt ist, die zum Genuß und Verständnis Dürers erst sollen herangezogen werden, so ist gerade der unbegrenzte Ausdruck dieses Enthusiasmus etwas bedenklich. Der Kunstlaie, der zum erstenmal an Dürers Stiche und Holzschnitte herantritt, wird sich leicht verwirrt fühlen. Er kommt von den glänzenden modernen Stahlstichen, von den großen, saftig farbigen Holzschnitten unserer Illustrationslitteratur her, und wenn ein Buch, das ihn bei dem alten Meister einführen soll, ihn hier nicht ausdrücklich warnt, so kann eine verdrießliche Enttäuschung nicht ausbleiben. Erst dem reifen Freunde der Kunst geht der innerste Wert jenes gewaltigen Menschen auf, sein Reichtum an Geist und die Tiefe seiner Seele. Dem Laien soll man es ehrlich voraussagen, daß Dürers Sinn für anmutigen Fluß der Linien schwach war, daß er den Idealismus der Form mit Bewußtsein verschmähte, und daß seine Stärke in der Strenge der Charakteristik bestanden hat, die besonders in seinen Frauengestalten sogar dem Häßlichen nicht aus dem Wege ging. Mit einem Wort, man sollte dem Anfänger die Einwendungen gegen rasche Bewunderung vorwegnehmen, welche er ja gewiß selber bei der ersten Bekanntschaft mit Dürer machen wird. Und das, scheint mir, hat der Verfasser dieses Büchleins mit den wenigen gelegentlichen Andeutungen von Härte der Form u. dgl. doch nicht genügend gethan.

Die Schrift schildert im Eingang die Reichsstadt Nürnberg in ihrer reichen Handels-, Kunst- und Gelehrtenblüte zu Anfang des Jahrhunderts der Reformation und giebt dann Dürers Leben, indem dessen Schöpfungen jedesmal in den betreffenden Lebensabschnitt einge-

[1] Albrecht Dürer, von Leopold Kaufmann. Köln, J. P. Bachem, 1881.

[2] J. H. Müller, Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte, Hannover, 1873, Heft 7, S. 470.

reibt werden. Besondere Kapitel behandeln den Aufenthalt in Venedig und die Reise nach den Niederlanden. Unter den Handzeichnungen vermißt man die unvergleichlichen Landschaft- und Baumstudien im Kupferstichkabinet zu Bremen und jene wunderbaren Aquarelle, die ein einzelnes Tier, einen Vogelflügel oder einen Tierkopf in seiner vollen farbigen Realität wiedergeben. Sehr lebendig werden die Meisterstücke aus Dürers Kupferstichen und Holzschnitten geschildert. Das Urteil über Agnes Dürer schließt sich, wie billig, der Thausingschen „Rettung“ an, die, in diesem Falle so erfolgreich, den bestrittenen Charakter der Frau in ein reineres Licht stellt. Interessant und größtenteils neu sind die im letzten Kapitel zusammengebrachten Notizen über Dürers Einfluß auf die mitlebenden Künstler und auf die späteren Jahrhunderte. Die Stelle des Johann Camerarius aber, daß Dürer von Venedig auch noch nach Padua gereist sei, um Mantegna kennen zu lernen, daß er diesen aber nicht mehr unter den Lebenden getroffen habe, hätte nicht ohne eine hinzugefügte Berichtigung aufgenommen werden sollen, da Mantegna viele Jahre vor seinem Tode in Mantua verweilte und seine Vaterstadt schwerlich mehr wiedersah.

Der konfessionelle Standpunkt des Verfassers ist selbstverständlich ein entschieden katholischer, aber die Darstellung ist so frei von Fanatismus, daß das nützliche Büchlein auch protestantischen Anfängern im Kunststudium wohl kein Ärgernis geben wird. Natürlich ist ein besonderes Kapitel der Stellung Dürers zur Reformation gewidmet. Katholische Kunstschriftsteller, wie A. Reichensperger (Über deutsche Kunst, S. 6) und Herr Dr. Straeter in einer Recension über Thausings Buch, sind der gewöhnlichen Auffassung entgegengetreten, daß Dürer bis an seinen Tod ein entschiedener Protestant geblieben sei. Der Verfasser schließt den Genannten sich an, und man wird ihm beistimmen müssen, daß bis 1528, wo Dürer starb, also volle zwei Jahre vor der Augsburger Konfession, ja weiter hinaus bis zum Regensburger Gespräch, eine scharfe Kirchentrennung noch gar nicht eingetreten war, daß viele ernste Christen, welche wie Dürer eifrige Anhänger Luthers waren, auf eine aus der katholischen Kirche selber herauswachsende freiwillige Reformation fest hofften und also den kraftvolleren Naturen entgegentraten, welche von beiden Seiten auf die Ausscheidung der Protestanten aus dem Schoß der katholischen Kirche hinarbeiteten. Mit diesem reformatorischen Vorbehalt, das machen alle Zeugnisse aus seinen letzten Lebensjahren wahrscheinlich, ist Dürer ein treuer Katholik geblieben und als ein solcher gestorben.

Daß übrigens Dürer fünf Jahre vor seinem Tode, bei aller Verehrung für die Jungfrau Maria, den Marienkultus mißbilligte, beweist eine handschriftliche Notiz von ihm, die, soviel ich weiß, noch nicht bekannt ist. Ich teile sie als einen kleinen Beitrag zu seinen „Reliquien“ mit.

Im Jahr 1519 wurden zu Regensburg auf Verlangen der Geistlichkeit und der Handwerker die Juden ausgetrieben, obwohl sie dort eine starke Gemeinde bildeten und angeblich seit Gründung der Stadt in derselben gewohnt hatten. Schon 1476 war auch gegen sie die Anklage des Kindermords vorgebracht worden; jetzt drückte sie der Neid der Gewerbtreibenden, welche behaupteten, die Juden hätten alle vorteilhaften Geschäfte an sich gerissen, namentlich den Weinhandel und das Eisengeschäft. Den offiziellen Vorwand aber gab hier, wie so oft, der Wucher her, dessen man sie anklagte (Henne am Rhyn, Kulturgesch. des Judentums, S. 305 und 333). Der Rat ließ am Tage von Petri Stuhlfeier die Synagoge niederbrechen und 4000 Grabsteine von dem Judenkirchhof wegnehmen und verschleudern. An die Stelle der Synagoge trat eine Kirche der „Schönen Maria“ von Regensburg; eine Bildsäule derselben begann alsbald Wunder zu thun, und zahllos strömten die Pilgerzüge der Gläubigen hinzu. Diese Ereignisse sind uns durch einige Kunstblätter jener Zeit in der Erinnerung erhalten. Bekannt sind zwei Radirungen Albrecht Altorfers, der als Mitglied des Rats an der Vertreibung der jüdischen Gemeinde Anteil gehabt hat (Meyers K. Lex. Nr. 70 und 71), auf welchen er die Synagoge und die Vorhalle abbildete, wie sie vor der Zerstörung bestanden. Alsdann giebt es einen großen Holzschnitt mit der fertigen Kirche der „Schönen Maria“. Oben auf dem Giebel thront das Bild der letzteren, welches auf einen besonderen Holzstock geschnitten ist. Auf diesem steht nach Passavant (P. Graveur IV, S. 304, Nr. 65)

das Monogramm Altorfers. Dieses obere Stück ist aber abhanden gekommen und in den späteren Abdrücken durch einen neuen Holzstock von Altorfers Schüler Michael Ostendorfer ersetzt worden, der sein eigenes Monogramm darauf gesetzt hat. (Exemplare dieses zweiten Zustandes befinden sich in Frankfurt und Zürich.) Eine lateinische und eine deutsche Inschrift (die letztere abgedruckt bei Passavant, erzählt die Zerstörung der Synagoge und den Bau der Kirche und erwähnt auch die Wunder, welche das Bild der „Schönen Maria" verrichte. Zu diesen Blättern kommt nun noch ein Holzschnitt (66 cm hoch, 38 cm breit, ohne die mit Lettern gedruckte Unterschrift), den Passavant unter Ostendorfer beschrieben hat (IV. S. 311, Nr. 13). Er stellt die Kirche zur „Schönen Maria" als einen provisorischen Bau dar, der nur aus einer offenen Halle von Holz besteht. Ein spitzes Türmchen aus Backstein erhebt sich am Eingang, aber die Front an beiden Seiten ist noch bloß mit Brettern verschlagen. Am Turm ist eine Fahne ausgehängt, auf dieser steht die Schöne Maria hinter den gekreuzten Schlüsseln des Regensburger Stadtwappens. Im Innern der hölzernen Halle sieht man Ackergeräte aufgehängt, und vor dem Bau steht auf einer kurzen Rundsäule das Schnitzbild der Maria mit Krone und Scepter, das Kind auf dem linken Arme haltend. Rings an die Säule sind brennende Wachskerzchen angeklebt. Eine große Prozession, meist von Landleuten, welche eine kolossale Kerze, Fahnen und Ackergeräte tragen, zieht von links aus dem Vorgrunde außen um die Kirche herum; die Spitze des Zuges biegt aber an der rechten Seite wieder nach der Front der Kirche ab und drängt sich durch die Thür ins Innere. Vorn endlich, in der Mitte und nach rechts hin, knieen und liegen Kranke, um Heilung zu erflehen. Sie umfassen brünstig die Säule, worauf das Bild steht, oder werfen sich mit fanatischer Heftigkeit auf Bauch oder Rücken nieder. Die Figuren sind außerordentlich lebendig, und das Blatt scheint mir, obwohl das Zeichen fehlt, bestimmt von Altorfer gezeichnet zu sein. Unter der Darstellung steht in Letterndruck die folgende Inschrift:

O insignem et dextram eccles. mutationem qua iudaicae superstitionis sunagoga Ratispoñ in aedem deo sacram iuxta imaginem hanc est conversa. ubi lapis perpetuae virginitatis sanctae et undecumque pulchrae Mariae diu a perfidis reprobatus nunc factus in caput anguli achristifidelibus passim et catervatim magno ac inaudito devotionis fervore confluentibus pia et debita veneratione colitur miraque operatur.

Dieses Blatt, welches selten zu sein scheint (Passavant führt es nur in der Albertina zu Wien, in Frankfurt, und in späterem Abdruck zu Gotha an) wurde mir in einem außerordentlich schönen und frischen Abdruck von Herrn Hofrat Rothbart in dem unter seiner Aufsicht stehenden Kupferstichkabinet auf der Feste Koburg vorgelegt, und ich verdanke der Güte desselben eine Photographie, die er für mich davon machen ließ. Unter der eben angeführten Inschrift stehen auf diesem Exemplar in der unzweifelhaft echten Handschrift Dürers die folgenden Worte, welche, wie Herr Rothbart mir sagte, noch niemals vollständig entziffert worden sind:

1523.

Dis gespenst hat sich wider dy heilig geschrift erhebst (sic!) zu regenspurg vnd ist vom bischoff ferhengt worden vnd zeitlichs nutz halben nit abgestelt. Gott helff vns das wir sein werde muter nit also vneren sunder in Christo Ihu amen.

Darunter das bekannte Monogramm Dürers.

Für die richtige Lesung glaube ich haften zu können. Die Gesinnung ist deutlich genug. In jenem fanatischen Bitten an Maria um ein Heilwunder sieht Dürer eine Unehre, die man der Mutter Gottes anthut, und obgleich die letzten Worte der Schrift keinen vollständigen Satz enthalten, scheint die Meinung zu sein, daß Dürer die protestantische Ansicht von der alleinigen Berechtigung des Gebetes zu Christus billigt.

Rechts von der Schrift steht von derselben Hand die Ziffer 78. Sollte Dürer damit die Nummer angegeben haben, unter welcher er diesen Holzschnitt in seine Sammlung von Kunstblättern und Handzeichnungen eintrug? Nun muß derselbe 1523 fertig gewesen sein, auch ist der Koburger Abdruck außerordentlich schön. Man darf, dieses Datum der Dürerschen Beischrift bedeutend, wohl die Vermutung wagen, daß sein Schüler (oder Nachahmer) Altorfer

ihm einen der ersten Probedrucke nach Nürnberg gesandt, und daß Dürer sofort beim Anblick desselben seine Gefühle auf das Blatt notirt hat. Zwischen beiden Meistern hat ein solcher Austausch stattgefunden, „da in der Frauenholzschen Sammlung in Nürnberg eine Rotstiftzeichnung war, den in ein Tuch gehüllten Kopf eines Alten vorstellend, welche nach der Inschrift Dürer im Jahr 1509 dem Altorfer geschenkt hatte" (Meyers K. Lex. I. S. 540 b).

Ich benutze diese Gelegenheit, um den bisher noch immer rätselhaften Namen eines berühmten Kupferstichs von Dürer zu erklären, den der Nemesis nämlich.

Bekanntlich erzählt Dürer in seinem niederländischen Tagebuch, er habe einem Meister Ägidius, Thürhüter bei Kaiser Karl V., seinen Eustachius und seine Nemesis geschenkt (Thausing, Dürers Briefe, Tagebücher und Reime, S. 88). Man ist einig darüber, in diesem letzteren Blatte den Stich bei Bartsch unter Nr. 77 zu verstehen, welcher gewöhnlich Fortuna oder das große Glück genannt wird. Die richtigere Bezeichnung sah schon Vasari, der in der nackt über Wolken schwebenden Gestalt eine Allegorie der „Mäßigung" erkannte (Leben des Marcantonio und anderer Kupferstecher). Ganz aus der Luft ist die Überlieferung gegriffen, die Landschaft des Hintergrundes sei Dürers Familienheimat, der Flecken Eytas in Ungarn, denn es ist durchaus keine flache Gegend, sondern eine kühne Alpenpartie. Wollte man eine ähnliche Gegend suchen, so wäre es am ersten noch die Gotthardstraße bei Amstäg, da wo unten der Kestelenbach, aus dem Maderaner Thal hervorbrausend, mit der Reuß sich vereinigt.

In einem Vortrage, den Prof. Blümner letzten Winter in der Züricher antiquarischen Gesellschaft über die Allegorie im Altertum hielt, wurden gelegentlich die Embleme der antiken Nemesis genannt. Dies führte mich auf die Spur jener Benennung des Dürerschen Stiches, und ich verdanke demselben werten Kollegen den Nachweis der betreffenden klassischen Stellen und Bildwerke.

Pausanias erzählt (I, 33), daß die Nemesis des Phidias eine Krone mit kleinen Hirschen und Siegesgöttinnen trug, in der linken Hand aber einen Zweig von einem Apfelbaume, in der rechten eine Schale (φιάλη) hielt. An dieser Schale seien Äthiopen gebildet gewesen; man erkläre diese Äthiopen aus der Beziehung auf ihren Wohnsitz am Okeanos, denn Okeanos sei der Vater der Nemesis. Flügel aber habe diese Statue der Nemesis so wenig gehabt, wie irgend eine der älteren Darstellungen der Göttin; „denn selbst in Smyrna haben die am heiligsten verehrten Holzbilder (d. h. die ältesten Bildwerke) keine Flügel. Die späteren Künstler aber, weil die Göttin besonders bei der Liebe auftrete, geben der Nemesis ebenso wie dem Eros Flügel".

Die Schrift des Pausanias konnte den Humanisten Nürnbergs, in deren Kreisen Dürer nachweislich viel verkehrte, z. B. seinem nahen Freunde Pirckheimer, nicht unbekannt sein. Seit 1516 gab es eine griechische Ausgabe. Aber schon „ehe Pausanias von M. Musuros zuerst in Venedig 1516 im Urtext als Folioausgabe veröffentlicht ward, hatte Domitius Calderinus, der Freund von Poliziano und Laurentius Valla, 1498 den Anfang einer lateinischen Übersetzung veröffentlicht".[1]

Griechische Epigramme geben der Nemesis noch zwei andere symbolische Beigaben, nämlich einen bis zum Munde zurückgebogenen Arm und in die andere Hand einen Zügel. Jenes bedeutet das Abmessen des Cubitus vom Ellbogen bis an die Spitze des Mittelfingers, also das scharfe Ebenmaß im Handeln, welches die Strafgöttin vorschreibt. Der Zügel aber bedeutet die Zähmung des Mundes gegen maßloses Reden.[2]

1) Stark, Handbuch der Archäologie der Kunst, 1880, S. 93. Antike Darstellungen der Nemesis auf Münzen und Gemmen findet man zusammengestellt bei Müller-Wieseler, Denkmäler, Tafel LXXIV.

2) Anthol. gr. epigra. adespota (Epigramme von unbekannten Dichtern), 256 (Vol. IV. p. 693, Jacobs, ed. Lips. 1814).

Ἡ Νέμεσις πῆχυν κατέχω· τίνος οὕνεκα; λέξεις.
πᾶσι παραγγέλλω, μηδὲν ὑπὲρ τὸ μέτρον.

„Nemesis bin ich und biege den Arm ein. Fragst du, warum das?
Jeglicher lern' es von mir: Nichts überschreite das Maß."

Ein Hauptort des Nemesiskultus im ganzen Altertum war Smyrna, auf dessen Münzen mehrmals auch zwei Nemesisgestalten vorkommen: eine von ihnen trägt einen Zügel, die andere hat vor ihren Füßen ein Rad, oder auch einen Greifen, der seinen Vorderfuß auf ein Rad setzt. Das Rad wird als Instrument der Bestrafung erklärt. Zuweilen sind diese Figuren sowohl in Smyrna als auch auf Münzen anderer Städte geflügelt.[1])

Die Nemesismünzen von Smyrna sind gar nicht selten, und es konnte eine solche einem deutschen Humanisten ebenfalls sehr wohl bekannt sein, denn schon Petrarca sammelte Münzen, im fünfzehnten Jahrhundert verbreitete sich diese Liebhaberei, und gleich anderen Fürsten seiner Zeit besaß auch Kaiser Maximilian ein ansehnliches antikes Münzkabinet. Aus dem nächsten Kreise Dürers hat Pirckheimer auch noch anderen Künstlern Gegenstände für Kupferstiche angegeben. Ich erinnere an das Blatt des Meisters J. B. von 1529 (Bartsch Bd. VIII. S. 308, Nr. 30), wo das menschliche Herz von den allegorischen Figuren der Trübsal und des Neides im Feuer geschmiedet, aber von der Hoffnung und der Ausdauer gestärkt wird. Dies Blatt ist traditionell unter dem Namen der „Pirckheimerschen Allegorie" bekannt.

Denken wir uns nun, daß ein gelehrter Freund Dürers jene Stelle des Pausanias mit einer Nemesismünze, die ihm vorlag, kombinirte, und dem Künstler vorschlug, statt der abgebrauchten Darstellung der „Mäßigung" unter den sieben hergebrachten Tugenden diese antike Allegorie zu zeichnen, so konnte Dürer zunächst mit dem Zweig des Apfelbaumes von der Statue des Phidias nichts anfangen, weil dieses uns auch heute noch rätselhafte Emblem niemand verstanden hätte. Der Flügel bemächtigte er sich gewiß mit Freuden, da er sich sagen durfte, daß bei seiner scharfen und realistischen Zeichnung solcher Dinge nach der Natur er da etwas Prächtiges machen konnte, und wirklich rühmt ja schon Vasari die Schönheit dieser Flügel auf dem Kupferstich, deren einzelne Federn jedermann bewundern wird. Die allzu „antikische" flache Schale wandelte er im Sinne seiner Zeit in einen mit Deckel geschlossenen Zunftbecher. Den Zaum als ein glückliches und allverständliches Symbol behielt er bei. Das Rad aber paßte ihm für eine auf Wolken fliegende Figur nicht; vielleicht war es auch auf der Münze, die ihm etwa vorlag, undeutlich. Um also den raschen Flug der strafenden Göttin anzudeuten, nahm er statt dessen die bei der Allegorie der Glücksgöttin längst gebräuchliche rollende Kugel, um seine Figur auf dieselbe zu stellen und sie auf hohen Wolken ungehemmt über Berg und Thal dahinschweben zu lassen. Daß die Gestalt auf diese Weise sich einer Fortuna annäherte, ist begreiflich. Aber auch schon im Altertum (Eckhel a. a. O., S. 552) ist die Vorstellung der Nemesis in die Fortuna bis zur Verwechselung übergangen.

Zürich, Mai 1881. **Gottfried Kinkel**

Ebenda bei Jacobs, Epigramm No. 255:

Ἡ Νέμεσις προλέγει τῷ πήχει, τῷ τε χαλινῷ,
μήτ' ἄμετρόν τι ποιεῖν, μήτ' ἀχάλινα λέγειν.
„Nemesis schreibt es dir vor mit dem Ellenmaß und dem Zügel,
Maßlos meide die That, und ungezügelt das Wort".

1) Ausführlich handelt über die Nemesismünzen Eckhel, Doctrina numorum veterum I, vol. II, p. 548—53.



Aus dem alten Berlin.

Mit Illustrationen.



Von den Hauptstädten Europa's ist keiner der weltstädtische Zug so lange fern geblieben wie Berlin. Keine hat sich so lange und mit solcher Zähigkeit dagegen gesträubt, ihren nationalen, man könnte fast sagen: provinziellen Charakter aufzugeben, um einen internationalen dafür einzutauschen. Nachdem aber einmal Bresche in den Wall gelegt war, mit welchem Berlin seine Eigentümlichkeiten Jahrzehnte lang geschützt hatte, als die Ereignisse von 1866, 1870 und 71 die Umgestaltung einer Stadt, welche plötzlich die Seele eines großen politischen Organismus geworden war, gebieterisch forderten, da ergoß sich der nivellirende Strom, der alle Ecken, alle Unregelmäßigkeiten und Vorsprünge, mögen sie noch so malerisch sein, abschleift, so unaufhaltsam über die alte Metropole der Mark, daß alles in seinem Strudel mit fortgerissen wurde. So lang der Widerstand war, so radikal und rapid die Umwälzung! Ein Wahrzeichen des alten Berlin nach dem andern sank dahin, in dem Stürzen der Mauern verhallte die Stimme der Protestirenden, und noch in diesen Tagen haben wir der Spittelkirche den letzten Scheideblick zugeworfen, dem alten unansehnlichen Gotteshäuschen, für welches kein Mensch ein Wörtlein einzulegen wagte. Dank diesem energischen, rücksichtslosen Vorgehen ist Berlin in unglaublich kurzer Frist eine der schönsten Städte des Kontinents geworden und jedenfalls diejenige Stadt, welche im Verhältnis zu dem Terrain, das sie bedeckt, die breitesten und geradesten Straßen besitzt. Enge, dumpfe, winklige Gassen kennt die jetzige Generation nur noch aus den Erzählungen der Väter und Großväter.

Die Großväter! Auch diese **Repräsentanten des alten Berlin wird man bald in** verschollenen Zeitungen, in den Tagebüchern und in den spärlichen Überlieferungen malender und zeichnender Zeitgenossen studiren müssen, die es der Mühe für wert hielten, über die hohen Mauern des Klassicismus und der Romantik hinweg in ihre nächste Umgebung zu blicken und Umschau zu halten, ob es dort vielleicht etwas Malenswertes gäbe. Heutzutage, wo der Besucher einer Berliner Kunstausstellung von Genrebildern aus dem modernen Leben beinahe erdrückt wird, erscheint es geradezu unfaßbar, wie die Berliner Künstler Jahrzehnte lang wie die Blinden an den dankbarsten Stoffen, welche ihnen das Leben bot, vorbeitappen konnten, um in den unfruchtbaren Gefilden der Romantik Jagd auf die Unsterblichkeit zu machen. Wenn die Kunstsammlung eines alten Berliners bei Lepke unter den Hammer kommt, taucht wohl ab und zu ein solches Genrebild aus dem Leben der dreißiger und vierziger Jahre auf. Von

seinem Schöpfer ist aber selbst dem gewiegten Auktionator gewöhnlich nur der Name bekannt, an den sich im günstigsten Fall noch eine unbestimmte Sage knüpft.

Das artistische und litterarische Material, auf welches wir über kurz oder lang beschränkt sein werden, wenn wir die im Verlöschen begriffenen Züge der Physiognomie des alten Berlin wiederherstellen wollen, ist kärglich und unzuverlässig genug. Wenn wir die litterarische Tradition prüfen, verwirren uns Klatschsucht, Bosheit und Niedertracht den Blick, oder mit Geist und Witz kokettirende Schönfärber verwischen die charakteristischen Linien, um den Totaleindruck recht gefällig und elegant zu gestalten. Wo ist Wahrheit?

Erst dem intuitiven Blick eines genialen Historikers wird es gelingen, sie aus den Memoiren der Zeitgenossen herauszuholen. Wenn er dann auch an die Kunst appellirt, wird ihm wenigstens Einer Rede stehen – der alte Krüger, von dem die, welche mit ihm lebten, wenig mehr wußten, als daß er ein tüchtiger Pferdemaler war und auch Porträts zeichnen konnte, die sehr ähnlich, aber auch sehr nüchtern, so ganz und gar nicht nach dem Tagesgeschmack waren, und daß er die schönsten und größten Windhunde von ganz Berlin besaß. Bei Lebzeiten ließ er selten jemand einen Einblick in die reichen Schätze seiner Mappen thun. Die Zeitgenossen kannten nur seine in Öl ausgeführten Reiterporträts, seine großen Ceremonienbilder und die zahlreichen, mit schwarzer Kreide gezeichneten und weiß gehöhten Bildnisse, welche für lithographische Vervielfältigung bestimmt waren. Erst als man im Sommer nach seinem Tode, im Juni 1857, um sein Gedächtnis zu ehren, eine Ausstellung seiner Werke veranstaltete, kam zum erstenmale eine Sammlung von Porträtstudien zum Vorschein, welche dem Meister als Vorbereitungsmaterial für sein großes Paradebild vom Jahre 1839 und das Huldigungsbild von 1843 dienten. Aus der gleichzeitigen Journallitteratur geht nicht hervor, daß diese kleinen Zeichnungen eine erhebliche Wirkung auf das Publikum ausgeübt hätten. Den Mittelpunkt der Bewunderung bildeten vielmehr jene beiden großen Gemälde und die Soldatenstudien für die russischen Paradebilder, da der militärische Sinn der Bevölkerung damals wieder zu erwachen begann. Vielleicht nahm man an jenen Porträts auch deshalb kein tieferes Interesse, weil die Dargestellten der Mehrzahl nach noch unter den Lebenden wandelten und ihren Bildnissen also der „historische Charakter" fehlte. Der König kaufte diese Sammlung aus dem Nachlasse Krügers an und rettete somit einen Schatz vor der Zersplitterung, dessen Wert erst in unseren Tagen voll und ganz anerkannt werden sollte.

Als die Zeichnungen vor kurzem aus dem Museum der Nationalgalerie überwiesen wurden, entstand von neuem der Gedanke, in größerem Maßstabe zu wiederholen, was vor einem Vierteljahrhundert nur sehr unvollkommen zur Ausführung gelangt war. Ein Aufruf an alle Besitzer von Krügerschen Gemälden und Zeichnungen war von günstigen Erfolgen begleitet, und so konnte eine Ausstellung eröffnet werden, welche in etwa 400 Werken einen summarischen Überblick über die Thätigkeit eines Künstlers gewährte, der die Arbeiten seiner Hand nach Tausenden bezifferte. Trotz ihrer Unvollständigkeit war das Resultat der Ausstellung gleichwohl ein überraschendes, völlig unerwartetes. Fünfundzwanzig Jahre hatten genügt, um die allgemeinen Kunstanschauungen so vollständig umzuwandeln, daß dem Meister einstimmig eine Stelle unter den ersten Porträtmalern aller Zeiten angewiesen wurde. Mit einem Schlage dokumentirte sich der unschätzbare, kulturgeschichtliche Wert seiner Arbeiten, aus denen sich

eine „unverfälschte Chronik des Zeitalters" herstellen läßt, wie sie ein Seitenstück nur noch in dem Skizzenbuche der Familie Holbein, in den Windsorzeichnungen des jüngeren Holbein und in der Ikonographie van Dycks findet. So hat sich buchstäblich erfüllt, was kurz nach seinem Tode H. von Blomberg in einem Nekrologe für das „Deutsche Kunstblatt" schrieb: „Das Glück, der Maler des Tages zu sein, trug bereits in seinem Schoß das Verdienst, dereinst der Maler seiner Epoche zu heißen. Wie das alte Venedig in seinen Tizians und Tintoretts, kann man von hier an das moderne Berlin, ja wir sagen dreist das moderne Preußen, vom König an durch Staatsmänner, Gelehrte, Künstler, bis zum einfachen Privatmann, in Krügerschen Bildern studiren".

Der Maler seiner Epoche! Ein Ehrentitel, den Krüger gemeinschaftlich mit Holbein, Frans Hals, Rembrandt und Chodowiecki trägt. Es ist eine illustre Gesellschaft, in die wir den bescheidenen, nüchternen Porträtmaler einzureihen bitten. Aber er darf mit um so größerem Rechte einen Platz in derselben beanspruchen, als er sich dort unter Geistesverwandten befindet und vor ihnen noch den Vorzug voraus hat, sich ohne irgendwelche Anknüpfung an eine künstlerische Tradition allein an der Natur gebildet zu haben. Kein Vorbild, kein Beispiel entwickelte die in ihm schlummernde Kraft. In reinster Ursprünglichkeit kam der Nachahmungstrieb bei ihm zum Durchbruch, indem er abkonterfeite, was er vor sich sah, Pferde, Hunde und Menschen, auf Wänden, Brettern und Zäunen. Was in den ersten Kapiteln vieler Künstlerbiographien von der Kritik kurzweg als Anekdote abgethan wird, beruht in der Krügerschen auf trockener Wahrheit. Die Wagenschläge der Jagdgenossen seines Vaters, des Amtmanns von Radegast in Anhalt Dessau, wurden zum Tummelplatz seines erwachenden Genies. Mit Kreide porträtirte er Hunde und Pferde, daß jedermann an der sicheren Hand und dem scharfen Auge des Knaben seine Freude hatte. Als der Jüngling dann nach Berlin übersiedelte, war ihm die Lehrmeisterin Natur so in Fleisch und Blut übergegangen, daß er dem, akademischen Unterrichte weit aus dem Wege ging und daß ihn kein Schadow, kein Wach kein Hensel, kein A. v Klöber oder wie die tonangebenden Maler Berlins sonst noch hießen, aus dem Geleise bringen konnten. Mit A. v. Klöber, dem liebenswürdigen, feinsinnigen Idealisten, dem Nachahmer Correggio's, teilte Krüger sogar sein Atelier. Aber die eleganten Porzellanmalereien des ersteren übten nicht den geringsten Einfluß auf ihn, der die Welt mit ganz anderen Augen zu sehen gelernt hatte.. Viel sympathischer war ihm ein anderer Ateliergenosse, Carl Friedrich Zimmermann, der die Freiheitskriege mitgemacht hatte und nach seinen Erlebnissen kleine militärische Genrescenen malte. Aber Zimmermann kam schon 1820 ums Leben, so daß er kaum eine andere Wirkung auf Krüger geübt haben kann, als daß er ihn bestärkte, auf seinem fast völlig isolirten Platze auszuharren. In solcher Zuversicht malte er nach wie vor Hunde und Pferde, und da er sich für die letzteren die Modelle im königlichen Marstall suchte, kam er bald mit vornehmen Personen in Berührung, die an dem flotten Reiter und Jäger Gefallen fanden. Prinz August von Preußen schenkte ihm zuerst sein Vertrauen. Er überraschte ihn mit dem Auftrage, sein Reiterbildnis zu malen, und nachdem sich Krüger desselben zu des Prinzen Zufriedenheit entledigt, war sein Glück gemacht. Ruhig und eben floß sein Leben dahin, beständig von der Sonne des Erfolgs erhellt. Nun wird dem Glücklichen, dem schon die Zeitgenossen reiche Anerkennung zollten, noch ein größerer Nachruhm zu teil, nachdem die Zeit der Prüfstein seiner scheinbar nur auf den Beifall des Tages berechneten Schöpfungen geworden ist.

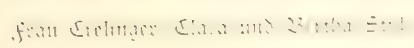
Wenn man ihn mit Chodowiecki und Menzel zusammen nennt, weil ein enges, geistiges Band zwischen diesen dreien besteht, so darf man wiederum nicht außer acht lassen, daß Krüger auch vor jenen den Vorzug absoluter Selbständigkeit und Unabhängigkeit voraus hat. Chodowiecki ist in seinen sittenbildlichen Darstellungen der letzte Ausläufer jener Reihe, die mit Watteau und Pater beginnt und in Boucher, Chardin und Fragonard ihre Fortsetzung findet. Seitdem wir Krüger in seiner ganzen Universalität kennen gelernt haben, steht auch Menzel nicht mehr so vereinzelt da. Wenn wir auch nicht so weit gehen wollen, zu sagen, daß Menzel ohne Krüger nicht denkbar wäre, so hat doch unzweifelhaft das Beispiel des älteren Künstlers auf den jüngeren so eingewirkt, daß die Krügersche Naturauffassung für Menzel zum Ausgangspunkte seiner eigenen wurde. **Krüger ist aber und bleibt der self made-man, der alles sich selber verdankt, weder** nach rechts noch nach links geblickt hat und sich nicht einen Augenblick durch den Wechsel der an ihm vorübereilenden Erscheinungen des Berliner Kunstlebens irre machen ließ. Eine ähnliche Künstlerindividualität hat auch die französische Malerei in dem lange nicht nach Gebühr geschätzten Leopold Boilly aufzuweisen, der den Davidschen Klassicismus und die Romantik überstand, ohne eine Linie von seinem realistischen Programm abzuweichen. Eine Sammlung von Porträtskizzen im Museum zu Lille zeigt in der geistvollen Lebendigkeit und Wahrheit der Auffassung dasselbe Streben, welches Krüger beseelte.

Der Berliner Meister verstand und übte auch die Kunst des Lebens mit demselben Eifer und derselben Liebe, wie seine artistische Profession. Ein jovialer, überall gern gesehener Gesellschafter mit epikuräischen Neigungen, ein leidenschaftlicher Jäger, ein unerschöpflicher Humorist war er eine der populärsten Figuren des „alten Berlin", der mit allen Kreisen der Berliner Gesellschaft in lebhaftem Verkehr stand. Seine zahlreichen Porträts der Mitglieder des Herrscherhauses erwarben ihm in hohem Maße die Gunst der königlichen Familie. Seine sportsmännischen Neigungen brachten ihn mit dem Adel und den Offizieren in Verbindung, und durch seine Vermählung mit der Schauspielerin Johanna Eunicke trat er zu den Bühnenkünstlern Berlins in freundschaftliche Beziehungen, **von denen auch seine Kunst profitirte.**

Dieser lebendige, geistig anregende Verkehr reflektirt in seinen Werken. In ihm bildete sich der feine Menschenkenner, der große Seelenkünder heraus, der aus den zahlreichen Porträtstudien zu uns spricht, welche er zuerst für die Berliner „Parade", dann für das „Huldigungsbild" schuf und von denen wir eine kleine Auswahl in getreuen Facsimilereproduktionen unseren Lesern bieten.

Der Gedanke, die Monotonie der im Parademarsch vorbeiziehenden Bataillone dadurch zu paralysiren, daß das Hauptinteresse auf die bürgerlichen Zuschauer gelenkt wird, ohne den Glanz des militärischen Schauspiels zu beeinträchtigen, war ebenso kühn wie originell. Auf die Gefahr, das Interesse des königlichen Auftraggebers zu verletzen, folgte er seiner künstlerischen Überzeugung, indem er die spontane Bewegung, das freie Walten der Individualitäten und mit ihm die Entfaltung des größeren malerischen Reizes in den Vordergrund verlegte, während der Hintergrund für die einförmigen, durch einen Willen bewegten Massen aufbewahrt blieb. Im Vordergrunde aber versammelte er die Notabilitäten Berlins, Mitglieder der Aristokratie, die Träger berühmter Namen in Kunst und Wissenschaft, Maler, Bildhauer, Architekten, Ärzte, Professoren, Schriftsteller und Journalisten, Sänger und Schauspieler, schöne Frauen, elegante Lebe-





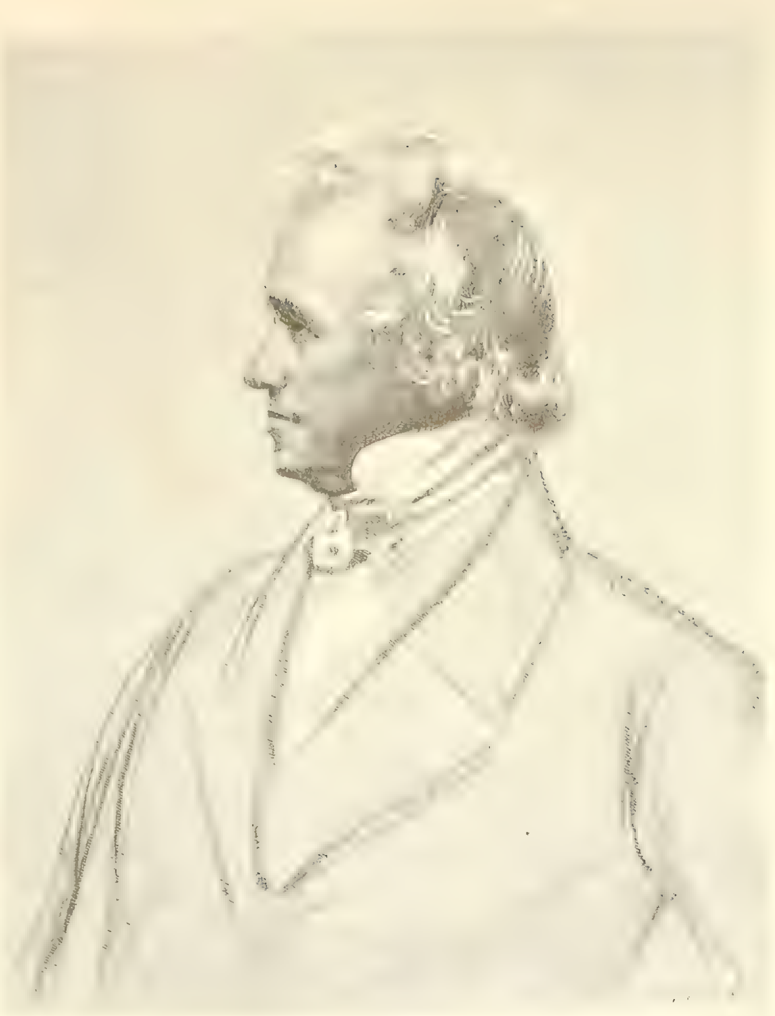
Frau Crelinger Clara und Bertha Stich



Prinz Friedrich der Niederlande.



Taglioni und Frau.







Geh. Medizinalrath Barez



Director Waagen

männer zu Fuß und zu Pferde und typische Straßenfiguren, wie den Mohren des Prinzen Karl, die Krongardisten, die Spreewälder Amme, den Theaterfriseur Warnecke u. dergl. m. Dieser glücklichen Idee verdanken wir ein Spiegelbild, welches das „berühmte Berlin" der dreißiger Jahre in den monumentalen Rahmen des Opernplatzes eingeschlossen hat. Es ist keine trockene Revue im Stile eines biographischen Lexikons, die uns da vorgeführt wird, sondern eine überaus lebendige Komposition, deren einzelne Teile mit bewunderungswürdigem Geschick auf die zwangloseste Art miteinander in Zusammenhang gebracht worden sind. Man plaudert, man lacht, man scherzt, man begrüßt sich, man flüstert einander satirische Bemerkungen zu und man gerät, wie es auf einer Berliner Parade uralter Brauch ist, mit den Gensdarmen in Kollision, die absolut mehr „Distance" haben wollen.

Ungleich Menzel ist Krüger kein Satiriker, der an den Figuren, welche er charakterisirt, zugleich Kritik übt, der einen besonders markanten Zug noch chargirt, um die Aufmerksamkeit der Beschauer ausdrücklich darauf hinzulenken. Er geht in das Studium einer Physiognomie völlig auf und behandelt alle Teile mit gleich liebevoller Sorgfalt, so daß man vor seinen Porträts nicht zuerst fragt: „Wer hat das gemalt?" sondern: „Wer ist das?" Menzels Muse hat etwas Misogynes, während Krüger gern weiblicher Anmut und Schönheit huldigt, ohne sich jedoch bei der Schilderung derselben in fade Galanterien zu verlieren.

Noch größeren Reiz als das Gemälde bieten die in Bleistift und Wasserfarben ausgeführten Porträtstudien, welche demselben zu Grunde liegen. Die vortrefflichen Nachbildungen durch den Holzschnitt, welcher mit völliger Entäußerung seines Charakters dem der Originale möglichst nahe zu kommen bestrebt war, überheben uns jeder weiteren Lobpreisung dieser köstlichen Blätter. Sieben von ihnen gehören zum Paradebilde. Sie befanden sich auf der letzten Krüger-Ausstellung, während das achte den Vorzug völliger Neuheit hat, da es nach dem Tode Krügers in Privatbesitz*) übergegangen und seitdem noch nicht zu einer öffentlichen Ausstellung gelangt ist. Es stellt den König Friedrich Wilhelm III. im Civilanzug dar, wie er sich in den letzten Jahren seines Lebens bei Spaziergängen im Tiergarten zu zeigen pflegte.

Adolf Rosenberg.

*) Von dem Besitzer, Herrn Geh. Rat Ohse in Berlin, der „Zeitschrift" freundlichst zur Verfügung gestellt.



Philipp II. als Kunstfreund.

Von Carl Justi.

(Schluß.)

Der Escorial.



Während alledem war es ein Unternehmen, um welches des Königs Gedanken fast während der ganzen 40jährigen Zeit seiner Regierung gravitirten, das er der Nachwelt als dauerndstes Denkmal seiner eigentümlichen Sinnesweise hinterlassen hat, — bei dem alles, was er von Schwärmerei und zähem Eigenwillen, Hochsinn und Beschränktheit, Prachtliebe und herber Strenge besaß, ins Spiel trat, ein Werk, über das die Stimmen in Staunen und Verwerfung ebenso geteilt gewesen sind, wie über seinen Urheber.

Von dem einzig in seiner Art dastehenden Bau des Escorial ist es nicht leicht einen Begriff zu geben. Wie er zugleich Kirche, Palast, Kloster und Mausoleum ist, Bibliothek, Gemäldesammlung und Reliquienschrein in sich schließt: so sind auch verschiedene Beweggründe bei seiner Entstehung zusammengetroffen. Vollkommen beglaubigt ist, daß der erste Keim des Planes ein Versprechen war, das der König einst bei der Belagerung von St. Quentin gethan hatte, am 10. August 1557, nicht aus Angst, wie man gewöhnlich liest, sondern als eine Art Genugthuung und Gewissensberuhigung, als er den Befehl hatte geben müssen, ein Kloster des heil. Laurentius zu zerstören, das einen für den Sturm auf die Festung entscheidenden Punkt einnahm. Diese Notiz steht in dem Tagebuch des Oberbauführers; zweifelhaft bleibt nur, ob es ein förmliches kirchliches Gelübde war, wofür eine venetianische Depesche und ein anonymes an den König gerichtetes Dokument spricht.[1]) Dem heil. Laurentius, einem Soldaten und Märtyrer spanischer Abkunft, wollte er also daheim ein neues Kloster verehren, zugleich als Dank für den Sieg und als weltkundiges Zeugnis der Ergebenheit des katholischen Königs gegen die Kirche. Daher heißt der Bau schon vor der Grundsteinlegung San Lorenzo de la Victoria.[2])

1) In der Depesche des Venetianers Gio. Soranzo vom 27. April 1562: una chiesa et monasterio, che sua Mtà. fà fabricar, et fondar da nouo . . . dedicata à san Lorenzo della uittoria, che così uuol, che sia nominata, per satisfattion del uoto fatto da lei nella giornata di San Quintin. Der offizielle Name lautete später El sitio de San Lorenzo el Real.

2) La ocasion y primer motibo que tuvo el Rey don Felipe 2. deste nombre pa haçer este monasterio de San Lorençio fue que estando sobre san quintin, por la parte que se avia de batir la muralla estava vn monasterio de Frayles de San Lorençio y mando salir los Frayles y sacar el sachramento y toda la ropa y acabado esto fue batido el muro y monesterio, y entrada la çiudad y aun si ubo la vitoria de el Rey Franco de Françia y por aber destruydo este monasterio dicho prometio de haçer otro en españa y con este fundamento se començo este de san Lorençio que esta açerca a de la villa del Escurial Jurisdiçion que era de Segovia. (Efemerides de mano de Fray Antonio de Villacastin, alias F. Anton Moreno Prefecto de la Fabrica de Sanct Laurentius el Real y su Alcaide y de sus Fortaleças y Palacios.)

Als im Jahre darauf der alte Kaiser starb, der ihm die Besorgung des Grabmals für sich und die Kaiserin letztwillig anbefohlen hatte, verband sich die Idee einer Familiengruft mit jenem Urplan; und neben dem Vater wollte auch er einst ruhen. Der damals als die erhabenste That seit Menschengedenken angestaunte Entschluß Karls V., freiwillig vom Thron herabzusteigen und in einem Hieronymitenkloster sein Leben zu beschließen, hatte in Philipps religiöser Phantasie einen tiefen Eindruck hinterlassen: er nahm sich vor, in das neue Hieronymitenkloster einen Palast, eine ländliche Residenz einzuschalten, die aber durch ihre Schlichtheit mit dem Kloster harmoniren sollte. Denn er liebte die Einsamkeit und haßte die großen Städte, er entzog sich gern dem Hofe und seinen großen Couren, den Audienzen, den Ratsversammlungen und den Festen. Sein Lieblingsaufenthalt in der heiligen Woche war das Kloster Guisando, von dem aus er die ersten Ausflüge nach dem Orte der neuen Anlage machte.

Alle diese Impulse aber haben vielleicht insgeheim nur einem der stärksten Triebe gedient, dem fürstlicher Baulust, dem Triebe, alle künstlerischen Kräfte der Länder, die ihm gehorchten und die für Gold zu bekommen waren, für seine Entwürfe heranzuziehen, zu erproben, auszubeuten; dem Triebe, in einem gewaltigen Bau seiner Erfindung die Hauptformen der großen Architektur zu einem Ganzen zu verketten, diesen mit allen Schätzen der Kunst, der Wissenschaft und der Devotion auszustatten, und damit, ein neuer Salomo, der großen Monarchie, der er das spanische Gepräge aufgedrückt (wie wir sagen würden), das Symbol, das repräsentative Monument zu geben, das ihrem religiös politischen Charakter, ihrer weltumspannenden Größe entsprach.

Er hatte das Glück, zwei Männer zu finden, die, im Auslande gebildet, als Baumeister auf der Höhe ihrer Zeit standen und für die Ausführung seiner Ideen wie vorherbestimmt schienen.

Juan Bautista de Toledo war im Dienste des baulustigen Vicekönigs von Neapel, Don Pedro de Toledo, an dessen großartigen Bauten beteiligt gewesen. Als Direktor der königlichen Werke hatte er dem Bau des (alten) königlichen Palastes, der S. Jakobskirche, der Toledostraße vorgestanden; auch bei S. Peter in Rom war er beschäftigt gewesen. Das waren also die Vorstudien zum Escorial. Von Gent aus berief ihn Philipp 1559 nach Madrid. Nur vier Jahre hat er dem Bau vorgestanden; sein Tod erregte Bestürzung; aber man fand bald in seinem Baugehülfen Juan de Herrera einen ebenbürtigen Nachfolger. Dieser, ein Asturier, hatte in Brüssel die Baukunst gelernt, die italienischen Feldzüge mitgemacht und in der kaiserlichen Leibwache Karl V. nach dem Kloster begleitet, wo er ihm bis zu seinem Tode zur Seite stand. Er war ein Gelehrter und Mathematiker, — in einem Briefe sucht er die Werke des Kopernikus — ein Mann von strengem Pflichtgefühl, stolzem Bewußtsein seines Wertes und reinem Charakter. Bis 1577 leitete er den Bau ohne Titel und mit nur 250 Dukaten Gehalt. Philipp, der an Fremde zuweilen das Gold verschwenderisch weggab, vergaß oft, seine nächsten und besten Diener zu belohnen. Herrera vermochte lange sein Interesse zu vergessen, dann aber forderte er, was er geopfert, als sein Recht, er nannte den König ins Gesicht seinen Schuldner. Er wurde die rechte Hand des Königs in Bausachen. Er hat das Schloß von Aranjuez, die Südseite des Alcazars von Toledo, die Börse von Sevilla und die Kathedrale von Valladolid gebaut, die ein Fragment blieb. Durch ihn erhielt alles, was unter dieser Regierung geschaffen wurde, ein so scharfes Gepräge, daß man es ihr auf den ersten Blick mit Sicherheit zuweisen kann.

Es ist der Stil der gelehrten Baumeister Norditaliens, dem auch dort als dem alleinseligmachenden gehuldigt wurde. Ein Stil, der nur durch die Verhältnisse wirken will und die Sprache, das Ornament auf das bescheidenste, nüchternste Maß, nach römischer Schablone herabsetzt. Man hielt ihn für eine Rückkehr zur „Reinheit der Antike"; aber ebenso sehr verdankte er seine Entstehung einem Umschlage des Geschmackes gegen die allzu malerische, plastisch überreiche Ornamentik der Frührenaissance. Daß sein Verdienst hauptsächlich negativer Art war, bezeichnet auch der spanische Ausdruck desornamentado, der „entornamentirte" Stil. Jene phantasievolle und malerische Kunst des 15. Jahrhunderts, unter spanischem Himmel gewachsen, der dortigen Mischung gotischer, arabischer, römischer Elemente entsprechend, für sie war man stockblind geworden: diese Baumeister waren Pedanten, die nur für das steife Latein ihres Vitruv und Vignola ein Ohr hatten. So ist am Escorial eigentlich nichts spanisch als der Stein; gleichwohl hört man heute noch diesen importirten Stil eminentemente español nennen, während man freilich auf der Weltausstellung von 1878 naiv genug den Alhambrastil zum nationalen erkor.

Man wählte den dorischen Stil, „weil er, durch seine Kraft und Adel sich eignet für das Starke, und deshalb schon von den Alten dem Mars, dem Jupiter und dem Herkules geweiht war, wie hier dem Ritter Christi". Aber die Dorik ist, wenn auch nobel, doch nirgends so herbe, so kahl aufgetreten (und zwar im Innern ebenso wie im Äußeren), wie im Herrerastil. Zum Teil trug die Schuld wohl die Eile, die man hatte, und das widerstrebendste aller Materiale, der Granit (berroqueña), vielleicht auch die Praxis des Baumeisters in den zahllosen Festungsarbeiten, mit denen Philipp seine Küsten in der alten und neuen Welt garnirte.

Tritt man vor das Gebäude, so sieht man nur die weißlichgrauen Granitmauern eines kolossalen Vierecks, mit vielen Reihen kleiner, völlig schmuckloser Fensteröffnungen und vier Eckthürmen mit spitzen Helmnadeln, aber auch diese in ebensolche Fensterreihen zerbrochen. Es scheint, daß der Baumeister von vornherein verzweifelt habe, diese Fensterreihen — für ihn nur ein unvermeidliches Übel — künstlerisch in seinem Plane unterzubringen. Es ist die übliche Form der großen Schlösser, des Pardo, des Alcazar von Madrid. Dieses Viereck umspannt Kirche und Kloster, die es gleichsam in seinen hohen Mauern gefangen hält; der Bau ist orientalisch zugeschlossen nach außen, burgartig, nichts aussprechend, nichts andeutend, sein ganzes Leben nach Innen gekehrt.

Nur die majestätische (wenn auch in Cinquecentomanier plattgedrückte, der Tiefe und des Helldunkels entbehrende) Fassade, mit ihren drei wohldisponirten Thordekorationen in zwei Ordnungen, kündigt an, was wir zu erwarten haben. Der Heilige steht oben, den vergoldeten Rost in der Hand. Sie führt in ein weites Atrium, den Hof der Könige, in dessen Grunde die Kirchenfassade aufsteigt, mit ihren etwas schwerfälligen sechs Statuen althebräischer gekrönter Tempelbauer von Monegro. Dieser Vorhof würde von großartiger Wirkung sein, wenn er sich an den Seiten in Arkaden öffnete; statt dessen begegnen uns auch hier wieder jene öden Fenstermauern. So war es der Fall bei dem Hospital des Kardinals Tavera in Toledo, gebaut 1541 von Bustamante, das Philipp wahrscheinlich als Vorbild gedient hat. Die Kirche war nach dem (ursprünglichen) Muster von S. Peter in Form eines griechischen Kreuzes entworfen, mit 315 Fuß hoher Kuppel, zwei Türmen an der Westseite, aber viereckigen Tribünen. Die Besorgnis, die

Pfeiler zu sehr zu belasten, hat leider während des Baues zu einer für den Gesamteindruck nachteiligen Verkürzung der Trommel geführt; aber der Gedanke dieses die ganze Gebäudemasse beherrschenden Tempels war grandios. Im hohen Chor, zu beiden Seiten des Altars zwischen Säulen sieht man die Statuen des Kaisers und seiner Gemahlin, Philipps mit seinen drei Königinnen und Don Carlos, knieend, von vergoldeter Bronze. Darunter das Pantheon oder die Gruft, ein unterirdischer Kuppelbau, ausgelegt mit kostbarem Marmor. Neben der Kirche der gewaltigste aller Kreuzgänge, 110 Fuß im Geviert; dahinter, weit über das große Viereck hinausragend, der königliche Palast. Zu den Seiten jenes Atriums und der Kirche ein Labyrinth von kleineren Höfen oder Kreuzgängen, mit Arkaden, hinter ihnen Kapellen, Prachtsäle, Zellen — die gitterartig das Viereck ausfüllen. Der Grundriß sollte nach der Volksmeinung einen Rost vorstellen, die Handhabe des Rostes war die königliche Residenz. Die Länge des Ganzen beträgt 740, die Breite 580 Fuß. Steht man in einem dieser Teile, z. B. in der Kirche, deren Besichtigung allein ein Tagewerk ist, so kostet es der Einbildungskraft Mühe, die Vorstellung zu vollziehen, daß man hier nur im Bruchstück eines Gebäudes sich befinde. Nur von der Höhe aus kann man sich von dem Gefüge des Ganzen einen Begriff verschaffen. Hier wird man nicht leugnen können, daß der Gedanke großartig war, der Plan meisterhaft durchdacht, die Verhältnisse, die Gruppirung des Kleinen um das Große und des Ganzen um die Kirche tadellos berechnet. Die Ausführung war es, die den Entwurf um seine Wirkung brachte, und diese tritt hier zurück.

Doch wenn schon eine Wanderung durch diese Schöpfung Philipps zu den größten Prüfungen des Kunstpilgers gezählt wird, so wird der Verfasser nicht so verwegen sein, dem Leser eine Beschreibung derselben zuzumuten, mit welchen die de los Santos, Ximenes u. a. Bände gefüllt haben. Dagegen gehört die Geschichte des Baues, wie sie der Prior Siguenza aufgezeichnet hat, und die neuerdings durch Veröffentlichung des Tagebuchs der Fray Juan vervollständigt worden ist, zu den eigentümlichsten und lesenswürdigsten Episoden der neueren Kunstgeschichte.

Drei volle Jahre hat man nach einem passenden Platze gesucht; Steinhauermeister, Naturkundige, Baukünstler zogen in Kastilien umher. Man entschied sich für eine Stelle im sogenannten Real des Manzanares, hart an der Grenze Neukastiliens, eine Stätte früherer Eisenhammer. Der Name Escorial wird von Schlackenlagern abgeleitet. Der Ort, 2700 Fuß über dem Meeresspiegel, acht Meilen von Madrid, dicht am Fuße des Gebirges, war weder durch die Annehmlichkeit der Lage noch durch irgend eine Weihe der Historia sacra oder profana empfohlen, wohl aber durch drei unentbehrliche Erfordernisse: Wasserreichtum, Steinbrüche und gesunde Luft.

Nachdem der König seinen Plan dem Generalkapitel des Hieronymitenordens 1561 eröffnet hatte, erschien er am 28. März des folgenden Jahres, den Beginn der Arbeiten anzuordnen. Kalköfen wurden erbaut und der Platz abgesteckt. Am 23. April 1563 wurde der Grundstein des Klosters, am 20. August der der Kirche gelegt, letzterer vom Bauherrn selbst. 1581 stand das Kreuz auf der Nadel der Kuppel.

Als sich die Baukolonie an der Stätte der alten Eisenwerke einnistete, war dort für nichts gesorgt. Der Ort war sehr armselig, weder Kamine noch Fenster waren zu finden; aber der König hatte nun keinen Tag Geduld mehr; wenn er mit vier, fünf Kavalieren kam, wohnte er beim Pfarrer; die Mönche bei den Bauern. In dem Raume, wo Messe gelesen wurde, war das Bild über dem Altar ein mit Kohle an die Wand

gemaltes Kruzifix, der Baldachin ein Bettlaken. Seine Majestät saß auf einem dreibeinigen Naturstuhl, geschnitzt aus einem Baumstumpf, um den man ein durchlöchertes französisches Tuch spannte. Er nahm, als er einmal zu spät kam, keinen Anstand, auf der Bank neben einem Bauer Platz zu nehmen. Erst 1571 konnte der Gottesdienst in der vorläufigen Kapelle (jetzt Iglesia vieja) stattfinden.

Die zahlreiche Arbeiterbande bestand meist aus Leuten der Berge, Basken und Navarresen, die nicht leicht zu behandeln waren. Als der Alcalde 1577 einen von ihnen eingesteckt hatte und mit der Strafe des Esels und der Peitsche bedrohte, bewachten sie nachts das Gefängnis und rückten morgens unter Trommelschlag, mit der Fahne und unter dem Geläute ihrer Arbeitsglocke aus, den Alcalden zu erschlagen und ihren Kameraden loszumachen. Es wurde parlamentirt und der Schuldige freigegeben. **Es waren eiserne Männer, die hier aber auch eine eiserne Hand fanden, die sie im Zaume hielt.** Dies war der Präfekt der Fabrika, der Oberbauführer und Schloßhauptmann, Fray Antonio de Villacastin, ein Dominikaner aus Toledo, ein Mann von starrem Willen, Talent zu befehlen und mönchisch strengem Sinn, der aber auch auf den Volkshumor einzugehen wußte. Dies beweist die Schilderung einer grotesken Maskarade, eines Aufzuges der ganzen Baukolonie, komponirt als Parodie einer Prozession mit Wagen, heiligen Allegorien, Karikaturen und Späßen im burleskesten mittelalterlichen Geschmack, wie sie nur im Kopfe eines Pfaffen sich zusammenfinden konnten. Gleich am Tage seiner Ankunft hatte er die an kommode Arbeit nach spanischer Manier gewöhnten Leute dermaßen angeschnaubt, daß sie von da an ihre Stunden pünktlich einhielten. Er berichtete Seiner Majestät bei deren Ankunft über jenen Aufruhr, die darüber lachte. Er bat, ihnen zu verzeihen, denn sie hätten gefehlt aus Edelsinn, Ehre und Thorheit (de hidalgos, de honrados y de necios). Er ist es übrigens, der die übermäßige Höhe des Vierecks zu verantworten hat, die nicht im ursprünglichen Plane lag. Seine Stärke war das Praktische und Finanzielle, darin war er Herrera überlegen. Als Toledo den Grundstein legte und Fray Antonio aufforderte, mit Hand anzulegen, sagte dieser: „Legt ihr nur den ersten Stein, ich spare mich auf für den letzten“. Er hat Wort gehalten und am 13. September 1584 den letzten Stein über dem Portikus eingesetzt.

Beide, Herrera und Villacastin, wetteiferten im Ersinnen von Methoden, die das Tempo des Baues verdoppeln und vervierfachen könnten. Herrera glaubte gefunden zu haben, daß die Alten ihre Werkstücke, selbst für Ornamentteile, in den Steinbrüchen fertig behauen hätten, so daß sie an Ort und Stelle anlangend, gleich vom Wagen durch die Krahne aufgefischt werden könnten. Der allgemeine heftige Protest, der sich gegen diesen Vorschlag erhob, konnte nur durch den Entscheid des Königs niedergeschlagen werden. Dieser machte selbst einen Ritt in die Steinbrüche und ließ sich das Verfahren vormachen, das ihm gefiel. So kam es, daß man in Kirche und Kloster kaum Hammer- und Meißelschlag vernahm.

Und als im ersten Jahre zwei Steinhauermeister den Bau nur schleppend gefördert hatten, riet der Fray, man sollte die Kirche in zehn destajos theilen und diese an zehn Meister verakkordiren: die Konkurrenz werde gewiß nicht nur Geschwindigkeit, sondern auch Güte der Arbeit zur Folge haben. Zu dem Zwecke wurden sechzig Steinhauer für den ersten Januar 1576 aus allen Provinzen entboten, die zwanzig tüchtigsten ausgesucht und jedem vierzig Steinmetze zugeteilt. Und so gelang es, in sechs Jahren fertig zu stellen, wofür man auf zwanzig gerechnet hatte.

Welch merkwürdiges Leben zog nun in jene sonst schweigsame Wildnis ein! Es war ein Vierteljahrhundert lang, als sei eine große Industriestadt hier im Entstehen begriffen, wie sie in unserem raschlebenden Jahrhundert aus der Erde aufsteigen. Laute lärmende gesellige Arbeit und stiller einsamer Fleiß. „Es war", sagt ein Augenzeuge,[1], „ein Ameisenhaufen ohne Verwirrung, wo alle arbeiteten, als verrichte Einer alles. Es war erstaunlich dies Tosen und Summen, diese bunten Menschen und Stimmen, diese Künste und Gewerbe, hineingezwungen in merkwürdige Eile und Emsigkeit, scheinbar ein Chaos, in der That eine wundersam einige Harmonie. Die ganze Umgegend war besäet mit Werkstätten und Schmieden, Arbeiterhütten und Schenken, die Abhänge der Sierra hallten wieder von den Schlägen der Hämmer, Piken und Keile, vom Knirschen der Sägen und Rauschen der Mühlen, die Jaspis und Marmor schnitten und polirten. In der Kirche arbeiteten allein zwanzig zweirädrige Krahne, hohe und niedrige, und es ertönte ein ununterbrochenes Konzert der Rufe zwischen Meistern und Arbeitern, die alle nicht um den Mammon, sondern in freundschaftlich edlem Wettstreit zu schaffen schienen.

„Wer die Zimmerleute betrachtete, die Gerüste und Krahne, Dachgebälk und Fensterrahmen, Schränke, Stühle und Bücherbretter rüsteten, der schwor, daß hier eine hölzerne Stadt gebaut werde. Wer aber die Eisenarbeit sah, meinte, es solle ein Schloß aus purem Eisen aufgerichtet werden. Und mit dem Kalk, Gips und Stuck, mit den Ziegeln und Fließen, hätte man einen großen Teil der Feldmark zudecken können.

„Die Menge der Fuhrwerke und Ochsen brachte so pünktlich das Material für die Krahne, daß nie eine Störung vorkam. Täglich erschienen aus den Steinbrüchen Basen, Karniese, Kapitäle, Piedestale, Oberschwellen, Fenster und Thürpfosten, gezogen von sieben bis neun Paaren, ja man sah wunderliche Prozessionen und Rosenkränze von zwölf, zwanzig, ja vierzig Ochsenpaaren.

„Und kaum waren die Wände aufgemauert, so standen schon Schreiner, Schlosser, Anstreicher, Maler, Estrichleger da, so daß das Ganze fertig aus der Erde zu wachsen schien.

„Neben dieser lauten ging eine stille Thätigkeit her. Künstler zeichneten und entwarfen Kartons; andere malten Tafeln, Leinwand, Fresco, illuminirten Handschriften, vergoldeten und bemalten Schnitzwerk, schrieben Chorbücher, andere banden sie. Viele Sticker arbeiteten für Altäre und Sakristei in Atlas, Brokat und Sammet.

„Aber nicht nur am Orte, in vielen Städten Spaniens, der Niederlande, Italiens wurde geschafft in Werkstätten, Steinbrüchen und Ateliers. In Florenz und Mailand goß man Bronzefiguren, aus Flandern kamen die Glocken, Kandelaber und Zellenbilder. Die spanischen Städte lieferten Eisenarbeit: Gitter und Kirchengerät. Wie viele Nonnenklöster wurden für die heiligen Gewänder in Bewegung gesetzt." Und endlich — Amerika lieferte außer dem Haupthebel des Unternehmens, dem Golde (zehn Millionen Gold nach Soranzo): Cedern, Ebenholz, und manche farbige Hölzer.

Die Maler.

Der Escorial schwebte seinem Gründer als etwas ganz anderes vor denn dies kolossale Granitskelett, dieses versetzte Gebirge, zu dem auch ihn die Jahrhunderte, wie

[1] Jose de Sigüenza, Historia de la órden de S. Geronimo. T. III. Libro 3. S. 594 ff

das Mausoleum des Hadrian und das Kolosseum, entkleiden werden. Nicht blos Altäre und Kirchengewölbe, auch Kreuzgänge, Treppenhäuser, Kapitel- und Speisesäle, sollten sich mit dem Besten bedecken, was Italiens, Flanderns und Spaniens Malerschulen aufbringen konnten. Es ist, als hätte man hier wieder gut machen wollen, was dort in der Architektur an Strenge und Kahlheit zu viel geschehen war; nicht ohne Grund hat Fergusson den Kontrast zu stark gefunden. Kaum war der Grundstein gelegt, so ließ er auch schon durch seine Gesandten in Rom, Florenz, Genua und Venedig nach Malern suchen. Viele dieser von Requesens, Zuñiga u. a. geschickten Italiener sind in Spanien geblieben: die Söhne, jüngeren Brüder dieser Carducci, Caresi, Cincinnati, Castello, Rizzi erscheinen in dem folgenden Zeitalter als ganz hispanisirt. Ein Teil aber, und das waren die Celebritäten, kamen blos als Gäste und kehrten reich belohnt zurück. Denn Philipp, von Jahr zu Jahr zurückhaltender mit seinen Dukaten, blieb in diesem einen Punkte freigebig bis zur Verschwendung. Solche Gäste waren der Florentiner Federigo Zuccari, der Genuese Luca Cambiasi, der Lombarde Pellegrin Tibaldi. Paul Veronese, den er auch zu bekommen suchte, lehnte ab. Es war wieder ein Mißgeschick, daß das Unternehmen gerade in die unerfreulichste Zeit der italienischen Malerei hineinfiel, und daß die einzige Schule, die vom Manierismus nicht angesteckt war, fehlte. Diese Welschen waren robuste Schnellmaler, die hier, losgerissen von ihrem natürlichen Boden, ohne die kunstgesättigte Luft der Heimat und deren Kritik, ihren geistigen und Studienvorrat bald erschöpften: „es schien, als beeinflusse sie ein feindseliges Gestirn in diesem Klima". Am meisten versprach man sich von Zuccari, der so hoch empfohlen war, „daß wenig fehlte, man wäre ihm mit dem Baldachin zum Empfang entgegen gezogen". Aber er gefiel dem Könige nicht, obwohl er nie ein Wort äußerte; er gestattete ihm nach drei Jahren in sein schönes Florenz zurückzukehren, zahlte ihm zweitausend Goldscudi, setzte ihm eine Rente von vierhundert aus, und froh, sich losgekauft zu haben, ließ er seine Fresken zum Teil abkratzen und seine Bilder übermalen oder in Nebenräumen unterbringen. Er sagte bloß: „Er trägt nicht die Schuld, sondern der ihn hierher brachte". Man könnte hieraus schließen, daß Philipps Geschmack über dem seiner Zeit stand; jedoch der Beifall, den er den Fresken des Cambiasi im Orgelchor schenkte, beweist, daß er bei gelehrter Theologie die Schwäche der Kunst übersah. Mehr Glück hatte man mit Diego de Urbina, von dem die im edeln Geschmack ausgeführte Groteskendekoration des Kapitelsaales und der unteren Zelle des Priors herrührt. Der bedeutendste der fremden Maler, Tibaldi, hatte kurz vorher Chor und Fassade des Mailänder Doms verunstaltet, war hier aber am Platze. Er war ein Mensch von ungeheurem Talent, der sich in den Michelangelo so hineingelebt hatte, daß er ihn wirklich auswendig wußte, obwohl ihm noch ganz andere Dinge als dessen terrible Attitüden zu Gebote standen. Ideale Schönheit und brutaler Realismus, Nacht- und Helldunkelstücke jeder erdenklichen Art, dreister Frescostil und zarteste Kleinmalerei: er schien alles zu können, was er wollte. Er machte aus dem großen Tonnengewölbe der Bibliothek einen Doppelgänger der sixtinischen Kapelle, und in den vierzig Entwürfen zu den großen Fresken des Kreuzganges (leider meist durch Gehilfen unglücklich in Farben gesetzt) sprach er einen so phantasiereichen, nordisch volksmäßigen Dialekt, daß die Rede aufkam, er habe Albrecht Dürer geplündert.

Die Inländer, welche Philipp, der über alle Talente seines Reiches Buch führte, gern heranzog, diese Carbajal, Barroso u. a., folgten zaghaft und unbedeutend den

Spuren ihrer östlichen Vettern. Nur einer war unter ihnen, der uns interessanter scheint als alle jene Welschen, Juan Fernandez Navarrete, der Stumme von Pamplona. Er hatte zwar auch den florentinischen Manierismus von seinen Reisen mitgebracht, aber im Escorial selbst ging ihm an Tizians Werken ein anderes Licht auf. Er malte zuletzt ganz in der Art des alten Meisters von Cadore. Aber Philipp hat selbst nach seinem Tode gesagt: der Stumme ist nicht erkannt worden. Lope sang von ihm im Laurel de Apolo:

> Der große Stumme, nun im Tod erkannt,
> (So schwer drückt unsere Kunst des Schicksals Hand)
> Bei Welschlands Ruhm zum Troste uns erlesen,
> Hat kein Gesicht gemalt, das stumm gewesen.

Noch weniger erkannt wurde im Escorial der Maler, der nicht nur Nachahmer sondern Schüler Tizians gewesen war, der genial wunderliche Grieche Domenico Theotocopuli in Toledo, dessen unglückliche Farbenexperimente in seinem heil. Mauritius ihn dort für immer unmöglich machten; während der „göttliche“ Morales es durch eitle Großthuerei mit dem König verdarb.

Diese Übersicht der Maler des Escorial hat wenig Einladendes; aber die Werke, welche einst jene Satristei, jenen Kapitelsaal zu den spanischen Uffizien machten, die Werke Raffaels, Paul Veronese's, Tintoretto's, Ribera's, durch welche in der That ein goldener Strahl des Genius in die finsteren Räume fiel, sie waren erst von späteren Herrschern hergebracht worden und sind längst in das Museum zu Madrid gewandert.

Daß dieser Mißerfolg der Malerei nicht Schuld des Erbauers sondern der Zeit war und daß jener keineswegs im Geschmacke des Manierismus befangen war, das beweist der Wert, den er auf die Gemälde der älteren Schulen legte, die doch seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts auch in Spanien mit der äußersten Geringschätzung angesehen wurden. Bekannt ist, welche Mühe er sich gab, das Genter Altarwerk zu bekommen, und daß er es dann von Michel Coxcyen kopiren ließ. Auch um Quentin Massys' Meisterwerk unterhandelte er mit der Stadt Antwerpen. Noch heute bewahrt der Escorial das wahre Original der Kreuzabnahme Rogers, ein köstliches Oratorium Gerhard Davids, und wie vieles ist weggekommen! Er sorgte sogar für die Erhaltung untergehender Bilder. Den Mudo ließ er ein großes Triptychon mit der Kreuzigung aus derselben Schule kopiren; und ihm verdankt man die Rettung eines historisch wie artistisch unschätzbaren Denkmals altspanischer Kunst, des 150 Fuß langen Gemäldes der Schlacht bei Higuerola (1431), wo Johann II. die Mauren schlug, das er nach einer im Alcazar zu Segovia aufgefundenen ruinirten Guachemalerei sorgfältig reproduziren ließ. Sein persönlicher Geschmack muß einen nordisch germanischen Zug gehabt haben; noch ist der Escorial der Hauptplatz (nachdem im Pardo acht verbrannten) für die bizarren Bilder jenes Holländers von dämonischer Phantasie, mit und ohne Teufeleien, des Hieronymus Bosch, dieses Rabelais der Malerei, dessen Namen in Spanien so populär geworden ist wie unser Theodor Amadeus Hoffmann in Frankreich. Vor allen aber schätzte und liebte er die Zeichnungen und Kunstdrucke Dürers, besonders die Holzschnitte zur Apokalypse, und noch bewahren die Kupferstichbände, die er der Bibliothek schenkte, manche köstliche Abdrücke der Grabstichelarbeiten Dürers und Lukas van Leydens, während seine Privatsammlungen zerstreut worden sind. Als er die Karthause von Miraflores besuchte, die Isabella ihrem Vater Johann II. gebaut hatte, und in deren

Altar und Grabmälern der Flamboyantstil in allen den wundersamen Farbenbrechungen des Unterganges ausklingt, sagte er: Wir haben nichts gethan im Escorial.

Merkwürdig ist, daß die nationale bemalte Skulptur, die damals gerade in Kastilien ihre besten Werke schuf, vom Escorial so gut wie ausgeschlossen blieb. Aber hier war doch der Geschmack der Renaissance zu mächtig.[1] Die Bronzestatuen des Hochaltares und die der königlichen Familie hat der Lombarde Pompeo Leoni gearbeitet; die Custodia — drei ideale Tempel ineinander, aus lauter in Spanien gefundenen kostbaren Steinen zusammengesetzt — war das Meisterwerk des Mailänders Jacomo Trezo; das berühmte marmorne Kruzifix Benvenuto's schenkte der Großherzog von Toskana. Wer jedoch den oft an abgelegenen Orten zerstreuten Arbeiten einheimischer Bildschnitzer nachgegangen ist, wird sich mehr als eines Kruzifixes erinnern (z. B. des Montañes), das dem des Florentiner Goldschmieds überlegen ist. —

Überblickt man dies alles, so muß man wohl sagen, daß die Arbeit die hier geleistet worden ist, eine „unbarmherzige" war, selbst für jenes Geschlecht, das härter war als die Menschen von heute. Die ausdauernde Arbeitskraft der Scharen aus den biskayischen Bergen, der Wetteifer der Meister, die Donnerstimme des Bauführers, die rüstige Bravour der welschen Gäste, die spanische Doublonen hergelockt und die Marter spanischer Langeweile zur Heimkehr trieb, vor allem aber die Ungeduld und die ruhelose Aufsicht des gefürchteten, einsilbigen Monarchen, der stets unerwartet am Platze war oder hinter dem Fenster lauernd zusah: alles wirkte zusammen. „Sein bloßes Erscheinen schien den Bau emporzuheben, verlieh ihm Leben und Wachstum." Sein persönlicher Anteil war in der That weitgreifender als in irgend einem uns bekannten ähnlichen Fall. Sein war nicht nur die Idee: Plan und Stil verraten seinen Anteil, er hat den Riß mit den Fachmännern durchgearbeitet, die technischen Streitfragen entschieden, mit seiner zähen Ausdauer ein Volk von Künstlern des In- und Auslandes gewählt, berufen, geleitet, scharf kontrollirt, und das alles zu einer Zeit, wo er mit ganz Europa Händel hatte. Und so brachte er es fertig, ein Werk, für welches das Mittelalter Jahrhunderte gebraucht hätte, bei Lebzeiten vollendet zu sehen und der nationalen Gemächlichkeit vollkommen Herr zu werden. Seine Zeitgenossen haben den Escorial das achte, ja das einzige Weltwunder genannt. Der Genius der Kunst hat hier keine Wunder gethan. Aber wie dieser Koloß, zu dem kein Vorbild existirte, in wenigen Jahren in der Wüste aus dem Nichts emporstieg und sich gleichzeitig mit Schmuck bedeckte und mit Mobiliar füllte, das durfte den Augenzeugen wohl wunderbar vorkommen.

Das Leben im Escorial.

Schon während des Baues, seit den 70er Jahren, kam die königliche Familie oft hierher; denn dies ernsteste aller Schlösser ist durch die Höhe und die reine kühle Luftströmung vom Gebirge eine vortreffliche Sommerfrische. Immergrüne Gärten, deren Schmuck der Kirche stets reiches Grün und Blumen den Altären gewährte, belebt durch murmelnde Brunnen, welche die vom Berge herabstürzenden Bäche nie im Stiche ließen, belebten und verschönten die Höfe und die Umgebung des Klosters. Ihre An-

1) Ein Unicum unter den zahlreichen Bronze- und Marmorbildern Philipps II. ist die bemalte Büste der Ambraser Sammlung, welche die Radirung unsres vorigen Heftes wiedergiebt. Fechner erwähnt sie in dem beachtenswerten Abschnitt über bemalte Skulptur in seiner „Vorschule der Ästhetik" II, 204.

lage war eine der ersten Sorgen gewesen, man vertraute sie demselben Marcos de Cardona, der Karl V. in Yuste als Gärtner gedient hatte. Die Eichengründe hatten noch Rot- und Schwarzwild, Wölfe. Man machte Fischpartien nach den nun durch Verwilderung und Versumpfung so melancholischen Weihern der alten Meierei Fresneda, wo noch jetzt die kleine Kapelle mit einem altkastilischen bemalten Retablo des 15. Jahrhunderts, das Ursanktuarium des Orts, zu sehen ist. Die Knaben des Seminars führten geistliche Komödien auf, das Leben der heil. Pelagia, das Ende St. Hermenegilds. Aber auch Schauspielertruppen durften herkommen, und der König, der die Stiergefechte (die Hauptergötzlichkeit der Kolonie) mied, aber schon bei den Festen in Mailand vor 26 Jahren am Theater den meisten Geschmack gefunden hatte, wohnte diesen Vorstellungen bei, z. B. 1578 den Tragödien des Cisneros aus Toledo. Diese fanden statt in einem Hofe, wo er von seinem Zimmer aus zusah, während die Königin Anna, die Infantinnen und Hofdamen herunterkamen und auf einer Estrade Platz nahmen. Seine Vettern, der Kardinal Albert und der Prinz Wenzel saßen auf Brokatsesseln, die Kavaliere standen mit ihren Hüten in der Hand, auch die Mönche konnten von ihren Zellenfenstern aus mit zuhören. Am meisten Unterhaltung fand Philipp natürlich in der Beaufsichtigung des Baues, in dem er seine Familie nebst den Hofdamen gern herumführte. Überhaupt zeigte er sich hier viel zugänglicher: seine sonstige von den diplomatischen Beobachtern uns ausgemalte Zurückhaltung kam zum Teil auf Rechnung seiner Abneigung gegen den Adel; er liebte geringe Leute, wie Künstler und Frayles (inclinato a gente mediocre nennt ihn Annibale Iberti im Gegensatz zu seinem aristokratischeren Nachfolger). Nirgends war er daher so gut aufgelegt wie hier, er hat einmal einem Fremden incognito den Cicerone gemacht. Außerdem waren aber seine Leidenschaft die Kirchenfeste und Oratorien. Die Kapelle machte er zu einer der ersten seines Reiches. Er kontrollirte seine Pfaffen bis ins kleinste und schickte oft dem Prior nach Schluß einer großen Funktion seine Censur. „Denn in Sachen der Sakristei", sagt Fray Juan, „war er allen Brüdern überlegen"; er paßte sogar auf, daß die Kirche morgens recht zeitig aufgemacht wurde.

Als im Jahre 1608 sein Privatmobiliar öffentlich in Madrid verkauft wurde, ergab sich eine Masse von sieben Millionen escudos de oro an Wert. Aber wenn er im Escorial erschien, „kam er nicht wie ein Fürst, sondern wie ein Mönch". Seine noch ziemlich erhaltenen Wohnzimmer sind von der Schlichtheit einer Zelle: weiß getünchte Wände, unten Thonfließen. Aus seinem Schlafzimmer ging ein Durchblick auf den Hochaltar, so daß er von seinem Krankenlager aus der Messe beiwohnen konnte.

Von der wilden Gebirgskette, die sich im Halbkreis dicht hinter dem Orte erhebt mit ihren kühnen Linien und zerrissenen Konturen, bald in Schnee aufglänzend, bald von Wolkenkappen schwärzlich beschattet, zwischen deren rauhen, von Blitzen zerspellten Graten und finsteren Schluchten jedes Leben erstorben ist, brechen die Stürme herab wie Sturzbäche und schütteln zornig den Bau zusammen. In seinen zahllosen Gängen und Höfen haust dann eine heulende Zugluft, ein Gemisch von Moder und Weihrauch, die in den morschen Tasten des Rieseninstrumentes bald drohende bald klagende Weisen anstimmt. Solche Stürme rissen zuweilen die Gerüste fort und zertrümmerten die Dächer und warfen selbst steinerne Brunnen der Kreuzgänge um. Mehrmals schlug der Blitz ein, einmal an demselben Abend, wo man die letzte Statue Sankt Peters über dem Hochaltar emporgewunden hatte. Überhaupt benahm sich der Funke so

wunderlich, daß man mit Grund den Neid des Teufels dahinter vermutete. Er fuhr durch die Sakristei und streifte blos das Gold von den Meßgewändern und den Rahmen der Bilder. Er zündete am 21. Juli 1577 einen der großen Türme (de la botica) an, der von 11 Uhr nachts bis 6 Uhr morgens von oben herab „abbrannte wie eine Kerze", wobei die elf in Antwerpen gegossenen Glocken schmolzen. Da erschien „der gute Herzog Alba" am Platze, und „trotz seines Alters und seiner Gicht, stieg er hinauf und leitete die Löscharbeit wie ein geschickter Feldherr, und wie wir ihn in den größern Fährlichkeiten des Krieges gesehen hatten".

Die Zuckungen der großen Weltereignisse zitterten nach in diese Einsamkeit. Hier stürzte am Abend des 8. November 1571, als der König bei der Vesper war, ein Mann in die Kirche und auf die Kniee vor des Königs Stuhl und rief mit lauter Stimme, daß die Flotte der Osmanen von S. Majestät Bruder Don Johann geschlagen sei. Der König hatte schon durch den venetianischen Gesandten am Vorabend Allerheiligen in Madrid die Nachricht erhalten. Er verzog keine Miene und rührte sich nicht, bis die Funktion zu Ende war. Dann winkte er dem Prior und befahl das Tedeum für die Schlacht bei Lepanto. Hier sang man am 14. und 15. April 1587 ein Notturno und Requiem für die schottische Maria, und Philipp übergab am Schluß dem Abt ihren Demantring für den Reliquienschatz, als „Symbol der Reinheit und Glaubensfestigkeit dieser heiligen Königin". Der Abt behauptet, im Escorial sei an einem Tage an diplomatischer Korrespondenz nicht weniger erledigt worden, als an vieren in Madrid. In weiter kalter Ferne von Welt und Leben, wie von einem anderen Planeten aus, in tiefem Geheimnis vor denen, über deren Los hier die Würfel fielen, unterzeichnete don Phelipe el prudente schicksalsschwangere Papiere, von deren über Jahrhunderte ihren Bann erstreckenden Folgen er sich nichts träumen ließ.

Hierher wurden denn auch seit 1573 in feierlichem Geleite vieler Granden und Kavaliere aus Granada, Valladolid und Yuste die Reste aller bisher verstorbenen Glieder des Hauses gebracht. Zuerst kamen, unter allgemeinem Weinen und Schluchzen, der unselige Don Karlos und seine Stiefmutter Elisabeth. Im Jahre darauf der Kaiser. Zuletzt von allen kam von Tordesillas, wo sie vierzig Jahre lang in Geistesverstörung eingeschlossen gelebt, die Ahnfrau, die Witwe Philipps des Schönen, des Königs Großmutter, Juana la loca, sie, deren Geistesschatten auf allen ihren Nachkommen lag. Sie sollte von hier nach Granada geführt werden, wo sie noch jetzt neben dem Gemahl ihrer Jugend und neben ihrer glücklicheren Mutter Isabella in der Capilla real unter reichem Alabastersarkophag ruht. An diesem Tage, dem 7. Februar 1574, schien die Natur selbst in die dumpfen Klänge der Orgel und das schaurige Lärmen der Glocken miteinzustimmen. Denn es brauste ein Orkan, wie er selbst dort nicht erhört war. Die reichen Tabernakel, die tags zuvor aufgerichtet worden waren, wurden in Stücke zerrissen und weit hin entführt: „Die Eichen der Herreria tragen Brokatblüten", sagte man noch lange nachher.

Gewiß, von allen Häusern, welche „Könige, die Trümmer bauen", sich errichtet, ist dieser sitio real wohl am wenigsten geeignet, glückliche Menschen zu beherbergen. Wieviele Hunderte, die alljährlich von Madrid herüberfahren und sich im achten Weltwunder herumführen lassen, mögen sich geloben, nie wieder zu kommen! Das Pantheon, erst ein halbes Jahrhundert nach des Gründers Tode von dessen Enkel vollendet, obwohl es fast die älteste Bestimmung des Baues vertritt, ist gleichsam dessen Herz, und es ist

als pulsire von ihm ein Todeshauch durch alle Räume. Als man am 16. März 1654 die Reste der verstorbenen Herrscher in jenes Pantheon überführte, und der Sarg des Kaisers in Gegenwart Philipps IV. geöffnet wurde, fand man dessen Züge fast unverändert. War es nicht, als strecke er aus der modrigen Enge noch immer seine gewaltige Hand hervor und über seine Nachkommen, die eine unheimliche Todesmelancholie zuweilen nach diesem Pantheon hinzog?[1]) Im spanisch habsburgischen Hause war es ein politisches Axiom, das allen Streit niederschlug: „zu thun, wie Karl V. gethan hatte". (Nur eine Maxime des Kaisers vergaß man, daß der Herrscher sich nur auf sich selbst statt auf seinen Minister verlassen solle.)

Der Escorial ist uns ein Exempel, was der Wille vermag und nicht vermag. Man hat den Willen allmächtig genannt: er ist es in gewissen Kreisen der Realität. Die Menschen sind ja meist so wankelmütig und zufällig, daß ein Wille, — diese seltene konstante Ursächlichkeit — sei es auch ein beschränkter, ja ein verkehrter, hoffen kann, ihrer Herr zu werden. Aber der Wille, der hier von einer Zelle aus mit Feder und Gold Legionen von Geistern und Körpern in Bewegung setzt, eine Welt in seinem Netz gefangen hält: er ist ohnmächtig, ein einziges Werk des Genius hervorzurufen.

Dieser göttliche Funke fehlt der Schöpfung Philipps. Er hatte das Unglück, in eine Zeit zu kommen, die weder mit der schaffenden Kraft, noch mit Geschmack begnadigt war. Am wenigsten hatte sie den Beruf für ein Denkmal der hohen religiösen Kunst. Die Kunst war völlig entkirchlicht. Wenn in der Metropole der Künste die Basilika des Papstes selbst eine Verfehlung war, was durfte man von der Kolonialkunst erwarten? Niemand wird hier jene Regungen empfinden, von denen auch der den christlichen Ideen Entfremdete in mittelalterlichen Hallen sich überrascht fühlt. So wurde dem Entwurfe ein starres geometrisches Schema aufgedrückt, und der Ausführung eine Formensprache, welche die Zeitgenossen edle Einfalt, die Verehrer Majestät genannt haben, und die heute abstoßende Trockenheit heißt. Des Bauherrn Art endlich, alles vorher zu bestimmen, ja bis ins Kleinste vorzuschreiben, seine ruhelose allgegenwärtige Aufsicht, seine hinterher kommende oft kleinliche Censur, der grämliche Hang, den vorgelegten Entwürfen die ihm zu reich und prahlerisch dünkenden Formen abzustreifen: dies und anderes mußte die Freudigkeit des Schaffens lähmen. Wie in allem, was er that, so wagte er auch in den Künsten keinen Schritt, ohne die Berichte der Sachverständigen gehört, die Entwürfe der Fachmänner vor sich zu haben, aber er hatte ihnen ihre Aufgabe genau vorgezeichnet, und nachher kam er mit seinen Kritiken und Änderungen. Bei diesem System kam es zu schöpferischer Initiative und Gestaltung weder bei dem Künstler noch bei dem Auftraggeber; aber schließlich wurde des letzteren Charakter doch allem mehr oder weniger aufgedrückt. Philipp II. begriff den Geist der Freiheit nicht; aber ohne den Geist der Freiheit giebt es keine Schönheit, wie keine Wahrheit. Der Geist starrer Etikette, den er dem spanischen Hofe aufprägte, und der für seine Nachfolger von geistig vernichtender Wirkung war, blickt uns versteinernd an aus seinem Werke. Ja es kann

1) Calderon, El cisma de Inglaterra. II.

Ataud con paños de oro,	Sarg mit güldenen Decken,
Boveda donde se guarda	Gewölbe, wo man hütet
La magestad vuelta en polvo!	Die Majestät, verwandelt in Staub,
Ay entierro para vivos!	Grabmal für Lebendige!

(Worte der Königin Katharina.)

uns dort zu Mute werden, als sähen wir hier nur Philipp, nichts als Philipp, als sei er der einzige Baumeister, Steinmetz, der einzige Maler aller dieser Bilder; und als müsse er endlich selbst uns von ferne entgegen kommen, wie wir ihn in dem Bilde der Bibliothek sehen, mit seinem hohen Hute, seinem blassen, verfallenen, schmerzdurchfurchten Gesichte, den Rosenkranz in der Hand. So sah man ihn dort in den letzten Jahren, gestützt auf den Arm seines Lieblingskindes Isabella, die er das „Licht seiner Augen" nannte. — Das Scheitern eines so gewaltigen Unternehmens kann eine Art Mitleid erwecken: es ist eine Tragik darin. Denn wie wenig man sich auch damit befreunden mag, es lagen achtungswürdige, edle Triebfedern zu Grunde, bessere als Prunksucht und Selbstüberhebung. Ein Schimmer aus einer anderen höheren Sphäre fällt hier auf die sonst düstere Gestalt Philipps.

Nur als Teil der landschaftlichen Umgebung übt selbst der Escorial einen von den Erbauern nicht beabsichtigten Zauber. Der Zufall ist ja oft der beste Künstler. In der Nähe ein kahler Steinkoloß, im Innern ein melancholisches Labyrinth, gewährt er von Thal und Höhe aus wechselnde malerische Bilder. Er harmonirt mit der wild-grandiosen Natur. Sobald diese uns umfängt, verschwindet die Verzweiflung, die uns unter seinen Gewölben ergriffen, wir fühlen, wir sind noch im Lande der Lebendigen. Vom Berge aus — wo man den Einblick erhält in das innere Gefüge, durch dessen Ebenmaß die Baumeister allein wirken wollten. Von der Ebene her — wo die Ulmen des Parks das Mauerviereck verdecken, oder vom Seitenthale, wo er einen bewaldeten Hügel zu bekrönen scheint, und die edeln Linien der hervorragenden Teile in malerischer Verschiebung gruppirt sind. Mehr als einförmige Masse dagegen erscheint er von dem schönen Punkte des „Königsstuhls" aus (silla del rey), wo der Erbauer, auf einem granitenen Naturstuhl sitzend, oft den Fortgang seines Werkes von dem Hügel herab beobachtet haben soll. Noch mehr aber gewinnt er nachts. Wie ein unzugängliches Zauberschloß erheben sich da die Silhouetten der Kuppel und der Turmnadeln unter dem funkelnden Sternenhimmel Kastiliens, geschützt durch Wüsten und Bergketten, im Panzer seiner Mauern, vier wachthaltende Riesen in den Ecken um ein hochragendes Heiligtum in der Mitte, das Tabernakel eines heiligen Grals, ein Gehäuse mysteriöser, unnahbarer Schätze. Dicht angelehnt an die finstere Sierra, in der auch nichts weiches, nichts entgegenkommendes ist, deren Ausläufer nach Süden im Blau verklingen; hinabblickend in die weite Ebene, wo zwischen Jagdgründen, Weidetriften, Ölwäldern, soweit der Blick reicht, Gruppen von Granitblöcken ausgesäet sind, als sei hier die Stätte einer untergegangenen meilenweiten Weltstadt, von der nur eine Akropolis, ein Bau mit der Verheißung der Ewigkeit geblieben ist.

Rubens, als er 1628 dort war, hat uns seinen Eindruck erhalten in einer Ansicht, die er mehrmals in Farben ausführen ließ. Sie ist aufgenommen von dem mit Anstrengung erkletterten Gipfel der Sierra de Malagon, in der Nähe der Einsiedelei von S. Juan. Der Standort ist zum Teil über den Wolken; rechts und links, vor und unter ihm türmen sich kahle Bergketten, zwischen ihnen geht eine Thalspalte bis zur Ebene, und wo sie mündet, da steht der Escorial, aus solcher Höhe, in solcher Natur zum zierlichen Reliquienkästchen verkleinert. Das ist das Mausoleum und Monument König Philipps, zu dem es ihn, als er sein Ende ahnte, unwiderstehlich hinzog; in sechs Tagmärschen wurde er, am Körper, nicht am Geist gebrochen, in einer Sänfte hingeschleppt. Er hat noch seine Exsequien selbst angeordnet und u. a. auch gewarnt,

den tumulo nicht so hoch zu machen, daß der Qualm der Kerzen die Gewölbe seiner Kirche schwärze.

Y él es como el gusano de la seda,	So gleich dem Seidenwurme spinnt
que labra casa donde al fin se queda.	er seinen Faden und gewinnt
	die Hulle nur, die ihn umspinnt.

(Aus einem zu Alcala 1580 erschienenen Gedichte.)

Philipp II. war ein ehrlicher, eifriger Freund der Künste, er besaß kein gewöhnliches Verständnis derselben (nicht blos für einen Souverain, wie Prescott meint, und er hatte sein eigenes Urteil. Wären die Wenn in der Geschichte nicht ein müßiges Spiel, so würde man vielleicht sagen: Wenn er in ein anderes Jahrhundert gekommen wäre, er hätte wohl einem goldenen Zeitalter den Namen gegeben. Sir William Stirling hat seine Zeit die „glänzende Mittagshöhe der spanischen Kunst" genannt. Das Gegenteil wäre beinahe zutreffend. Sie war die Eklipse der nationalen Kunst. Aber Philipp, der erste und fast der einzige Fürst Spaniens, der ein persönliches starkes Interesse an den schönen Künsten besaß, hat in dieser Übergangszeit, allein durch seine Initiative, eine erstaunliche Bewegung hervorgerufen, deren Nachwirkungen weit über seine Regierung hinausreichen, und seinen Nachfolgern ein Beispiel hinterlassen, das nicht verloren ging. „Diese großartige, weithin gepriesene Gelegenheit, und der Wert, den er auf die Künste legte, brachte uns erst deren wahres Verständnis und ihre Hochschätzung; sie weckte die Talente".[1] Mehr noch als der Umfang und die Zahl der Werke, die er ersann, die Menge der Talente, die er einlud, hervorzog, ganz in Anspruch nahm, die Künste und Kunstformen jeder Art, in denen er arbeiten ließ, mehr noch fällt ins Gewicht, daß sein Interesse, soviel man sehen kann, frei war von weniger edeln Nebenabsichten, mit einem Worte echt. Ja es stand eher im Widerspruch mit seinem sonstigen Wesen. Sein strenger, nüchterner, geschäftsmäßiger, dem Gefälligen und Heiteren, wie dem Glänzenden und Prunkenden abholder Sinn, das Widerstreben, seine Schöpfungen neugierigen Besuchern und einer staunenden Menge zu zeigen, paßt wenig zur Kunst, denn Kunst und Beifall gehören zusammen, wenigstens nach Meister Gottfried:

Er' unde lop diu schephent list (Kunst),
Dâ list ze lobe geschaffen ist.

Philipp verband mit dem Hange eines Mönches und Inquisitors den Geist eines Mediceers. Er wurde ein Mäcen, nicht (wie der König mit der großen Perücke) weil ihm gesagt worden war, daß die Posaune der Dichtung und Kunst weiter durch den Raum und die Jahrhunderte dringe als jede andere. Philipp II. hat nie gelitten, daß eine Geschichte seines Lebens geschrieben werde. Der Venetianer Soranzo giebt in dem Schreiben, das er an demselben 13. September 1598, in dessen Morgengrauen der alte König den langen schauderhaften Kampf gegen den Tod geendigt, an den Dogen Grimani richtete, eine Charakteristik Philipps, in der er sagt: „Er haßte die Eitelkeit in allen Dingen"; Ha abhorrito la vanità in tutte le cose.

1) V. Carducho, Diálogos 1633. S. 32.

Der Salon von 1881.

Von Arthur Baignières.

Mit Illustrationen.

III.

Den Berichterstattern über den „Salon" passirt alle Jahre ein kleines Malheur, auf das sie sich gefaßt machen müssen. Während der zwei Monate, welche die Ausstellung dauert, entscheidet die Jury, welche es auch immer sei, über die Verteilung der Preise, und alle Welt sieht diesem Ereignis mit Spannung entgegen. Jedes prämiirte Bild trägt nachher auf seinem Rahmen einen Zettel, worauf der Preis zu lesen ist. Daraus entstehen dann unendliche Fehden zwischen den Prämiirten und denen, die es nicht sind. Eine der Beschwerden gegen die alte Jury bestand darin, sie sei ungerecht und blind. Nun hat man dieses Jahr eine ganz neue gewählt und macht jetzt wieder die Erfahrung, daß die Menschen, die unsere Erwartungen nicht erfüllen, der Blindheit und Ungerechtigkeit angeklagt werden. Die einen nennen es einen Skandal, daß der „Löwentöter" von Manet eine Medaille bekommen hat, die andern dagegen bejubeln den preisgekrönten Revolutionär. Daß Baudry für das früher von mir erwähnte Bild die Ehrenmedaille erhalten hat, wird übrigens von jedermann in der Ordnung gefunden.

Wenn ich Ihnen von diesen häuslichen Zwistigkeiten spreche, so geschieht es nur, weil ich glaube, es ist gut, bei jeder Gelegenheit auf den Unsinn der Preismedaillen und lobenden Erwähnungen hinzuweisen. Früher mag ein solches System noch seine Berechtigung und einen gewissen Nutzen gehabt haben, weil es den Besitzern einer gewissen Klasse von Medaillen den freien Eintritt in die Ausstellungen, ohne jede Kontrolle und Nachprüfung sicherte. Heute, wo sich jeder einer Prüfung unterziehen muß, hat es keinen Sinn mehr, einen Adelstitel zu schaffen, der niemandem etwas nützt. Und bilden denn die Künstler eine Art Armee oder Hierarchie, in der es nur ein Aufsteigen und kein Wiederheruntersteigen giebt? Dieser ganze Mechanismus hat keinen Sinn in dem unbegrenzten Reiche der Kunst; ein Maler soll nicht auf seine Visitenkarte alle die Medaillen setzen, die er erhalten hat, wie ein Fabrikant, der damit gern seine Konkurrenten umbringen möchte. Lassen wir also, um unsere Theorie gleich ins Werk zu setzen, alle Medaillen beiseite und verfolgen ruhig unsern Weg weiter! Bevor wir zu den Bauernmalern und Landschaftern kommen, noch ein weiteres Wort über einige Spezialitäten, die man zur sogenannten „ernsten" Kunst rechnet.

L. Mélingue z. B. ist durchaus ernst, und der von ihm gewählte Stoff bietet auch keine heitere Seite dar. Es ist die Besitznahme von Belfort durch den Marschall de la Ferté, welches der Graf de la Suze verteidigte und dessen definitive Einverleibung in Frankreich eben damals (1654) erfolgte: gewissermaßen der Adelsbrief der Stadt; und Adelsbrief ist hier auch deshalb das rechte Wort, weil alle Figuren auf dem Bilde, Pferde und Soldaten, wie vergilbtes Papier aussehen. Nichts lebt in dem Ganzen, man sollte nicht denken, daß es sich um einen Sieg handelt!

H. P. Motte hat ebenso wenig Verve wie Mélingue, seine Malerei ist glatt und kalt; aber er zeigt wenigstens in der Wahl seiner Stoffe eine eigentümliche Mischung von Gelehr-

samkeit und Phantasie. Allgemeines Aufsehen erregte sein Bild, welches die Gänse des Kapitols nach der bekannten Stelle des Livius behandelt. Mittels übereinander gehäufter Schilde will ein Gallier eben die Mauer ersteigen, da kommen die Gänse aus ihrem Stall hervor und erheben ihr Geschrei, durch welches Rom gerettet ward. Die Nacht ist günstig für Herrn Motte, denn er ist kein Kolorist. Das merkt man bei dem zweiten von ihm ausgestellten Bilde: „Richelieu am Hafendamm von La Rochelle". Das Auge sieht nur mächtige Holzbauten mit Skulpturen, die sich gigantisch abheben gegen das Meer, auf dem die englische und französische Flotte miteinander im Kampfe liegen. Das Bild ist eine Illustration zu Henri Martins Geschichtserzählung, und zwischen den beiden Bildern besteht dieselbe Kluft wie zwischen Livius und Martin. Jedenfalls liegt in der modernen Geschichte mehr Inspirirendes für unsere Künstler, als in der alten, und es ist rätlicher, der Zukunft Quellen zu liefern, als aus denen der Vergangenheit zu schöpfen.



Der Bettler, von Bastien Lepage. Nach einer Photographie von Braun & Co. in Dornach.

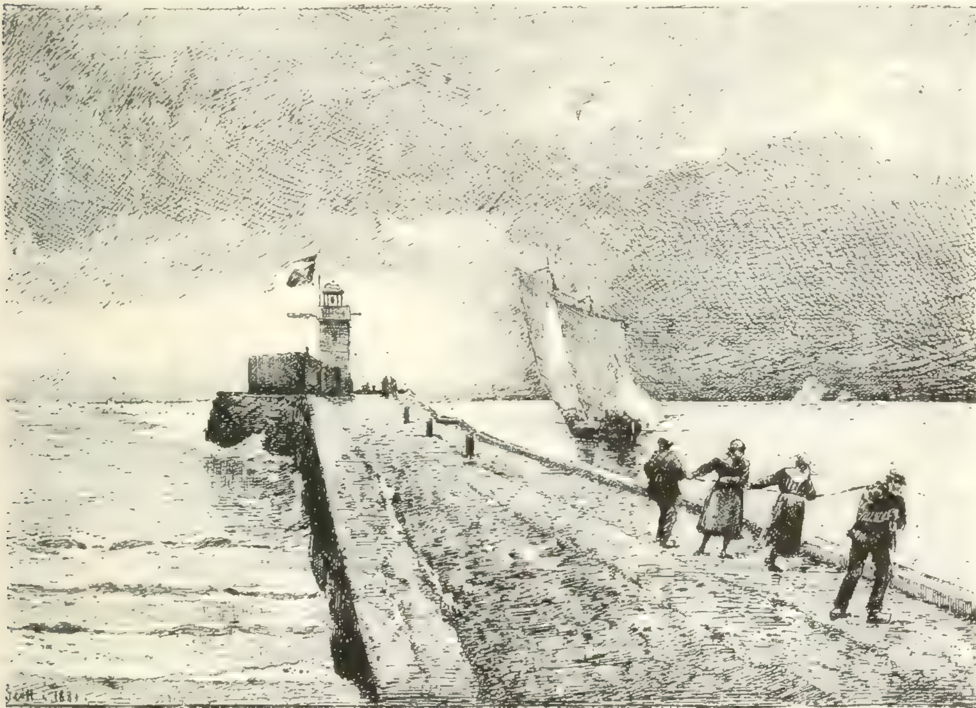
Das hat z. B. der Belgier Jan Verhaz gethan mit seinem Bilde des Schüleraufzugs, welcher 1878 bei der silbernen Hochzeit des belgischen Königspaares stattfand. Wenn wir unser Vergnügen haben an dem Bataillon junger Mädchen, das da an uns vorübermarschirt, welches Interesse werden daran erst unsere Nachkommen finden, welche ebenso wie wir die klare Farbe und korrekte Zeichnung bewundern und aus den wahr und einfach dargestellten Figuren viel lernen werden! Man wird auf diese Weise im Jahre 1978 genau wissen, was ein Jahrhundert früher geschah.

Ein talentvoller Russe, Paul Merwart, hat den Stoff seines Bildes nicht der Wirklichkeit und nicht der Geschichte entnommen. Er malte die Sündflut nach einem Gedichte von Alfred de Vigny. Ein junger Mann, der letzte Mensch, hält ein Mädchen über den Wässern. Im nächsten Augenblick werden beide versinken. Der Maler hat das Dramatische des Moments trefflich erfaßt. Die meergrünen, schäumenden Gewässer bilden den Hintergrund, von welchem

die beiden sich umschlingenden Menschenleiber wirkungsvoll sich abheben. Es geht ein poetischer, echt künstlerischer Zug durch die ganze Komposition, welcher der Zukunft Paul Merwarts das beste Prognostikon stellt.

Damit wären wir nun an der Grenze desjenigen Gebietes angelangt, welches einen Hauptruhm der modernen Kunst Frankreichs ausmacht, desjenigen Gebietes, auf dem sie sich am sichersten fühlt, die meiste Kraft und das meiste Talent entwickelt. Ich meine die Landschaftsmalerei im weitesten Sinne, sei es nun, daß dieselbe, wie bei Millet und Courbet, die Bauern und die Erde, die sie ernährt, zusammen darstellt, sei es, daß sie die Natur allein giebt, wie bei Rousseau und Diaz, oder endlich die Tiere allein, wie bei Troyon. Ach, alle diese Bahnbrecher sind dahingestorben, ohne des vollen Ruhmes sich zu erfreuen, der ihnen beschieden war, und ohne Vorempfindung von dem Talente ihrer Nachfolger. Ich glaube, Millet würde sehr erfreut darüber gewesen sein, wenn man ihm prophezeit hätte, daß eines seiner Bilder, das er mit Mühe um einige tausend Franken an den Mann gebracht, einmal deren zweimalhunderttausend eintragen würde. Millets Ästhetik war sehr einfach: die Natur verehren, sie ohne Unterlaß studiren und nach besten Kräften wiedergeben. Wir dürfen wohl an ihn alle diejenigen anreihen, die es ebenso machen wie er. So z. B. Ulysse **Butin**, der mit derselben Sicherheit und Wahrheitsliebe nach dem gleichen Ziele strebt. Er hat sich am Strande des Kanals häuslich niedergelassen und studirt und malt dort hauptsächlich das Fischerleben von Villerville, einem kleinen Küstenort in der Nähe von Honfleur, merkwürdigerweise ohne je sich zu wiederholen oder zu widersprechen. Auf dem Bilde, das er dieses Jahr ausstellte und das den Titel „Abreise" führt, sieht man einen Seemann dahinschreiten mit einem schweren Anker auf den Schultern; ihm zur Seite geht seine Frau mit derselben Last. Trübes Wetter, wolkiger Himmel, darunter das graue Meer und der schmutzige Strand. Der weite Horizont wird durchschnitten von einigen Figuren: Kindern und einer Frau mit einem Karren. Alles ist wahr an dem Bilde, nichts auf dramatische Wirkung oder Effekt berechnet. Man mag ruhig davor stehen bleiben und es sorgfältig betrachten, dann wird man sich tief ergriffen fühlen von der Melancholie dieses Herbsttages, durch die Harmonie der Töne und durch die bestimmt gezeichneten und doch duftig gegen die Luft sich absetzenden Silhouetten der Figuren. — Man kann sich keinen größeren Gegensatz denken, als er zwischen Butin und **Bastien Lepage** besteht. Ihr Ziel ist dasselbe, aber wie verschieden sind die Wege, die sie einschlagen, um das Ziel zu erreichen! Der eine geht entschlossen gerade vor sich hin, der andere dagegen steht alle Augenblicke still, sieht sich an jeder Ecke um und thut alles, um die Blicke der Vorübergehenden auf sich zu lenken, mit einer Miene, als kümmere er sich gar nicht um sie. Er hat dieses Jahr einen Bettler ausgestellt, der ein eben erhaltenes Stück Brot in seinen Sack hineinpreßt. (S. d. Abbild.) Die Figur ist sorgfältig gezeichnet und auf's minutiöseste gemalt, das Übrige dagegen stark vernachlässigt, kaum des gewöhnlichsten „Impressionisten" würdig. Da ist eine weiße Thür, die das Auge auf sich zieht; das Kind, welches das Almosen gab, ist häßlich; zwischen die Schriftzüge der Signatur hat der Künstler einige Geraniumblütenblätter hingestreut: ein wunderlicher Einfall, halb prätentiös, halb naiv, wie eine alte Kokette, die sich als Bäuerin verkleidet. Dafür ist sein Porträt Albert Wolffs in jeder Hinsicht gelungen und verdiente aufgestellt zu werden auf jenem Altar, vor dem die Maler — zwar nicht die Gunst des Himmels — aber die des Gottes der Kunstkritik erflehen, welcher seinen Auserwählten die Paradiesespforten des — „Figaro" eröffnet. — **Breton**, welchen manche Liebhaber über Millet stellen, sowie es Leute giebt, denen Himbeersaft lieber ist als Wein, Breton hat dieses Jahr eine Einzelfigur mit sehr wirkungsvollem Kopf ausgestellt, den man aber aus der Ferne ansehen muß; es liegt etwas Vornehmes in der ganzen Erscheinung, mit den über einen Steinkrug gekreuzten Armen. Wenn man näher herantritt, erweist sich die Zeichnung freilich als sehr weich und die Ausführung als höchst nachlässig. Breton hat eine Tochter, Frau **Demont**, welche zugleich seine Schülerin ist, und zwar eine ausgezeichnete; man sollte meinen, es gehe mit dem Talent wie mit dem Vermögen, und die Mitgift der Tochter vermindere das Können des Vaters, indem sie das der Tochter vermehrt. Frau Demont hat eine Fischerin ausgestellt, die soeben ihre Kinder gebadet hat. Die Figur ist schön bewegt

und macht eine reizende Silhouette gegen das leuchtende Meer als Hintergrund. Herr Demont, der Gemahl der Künstlerin, stellte eine schöne Ansicht vom Kap Finistère aus. Welch glückliche Familie! Wie muß das Leben angenehm sein in dem großen Atelier, wo sie alle miteinander arbeiten können, ohne Eifersucht und Nebenbuhlerschaft. Wir, die wir alle mehr oder weniger unzufrieden sind mit unserer Existenz, können uns kein glücklicheres Los träumen, als einer der Bretons zu sein! — Von den eigentlichen Bauernmalern hat namentlich Julien Dupré verdienten allseitigen Beifall gefunden. Seine „Heuernte" zeigt uns inmitten eines Feldes einen von Pferden gezogenen Karren, auf welchen eben die Bündel geladen werden. Es ist ein Bild von der tüchtigsten malerischen Durchbildung und absoluter Wahrheit, vielleicht zu wahr; es fehlt ein gewisses Etwas, was den echten Künstler charakterisirt. — Diesen Vorwurf kann man Lerolle nicht machen; wenn auch ihm einer zu machen ist, so dürfte er anderer Art sein. Er glaubte etwas Bedeutenderes zu schaffen, indem er seinen Figuren eine ungewöhnliche Größe gab; die beiden Bäuerinnen, die er uns schildert (s. die Abb. auf S. 322), verdienen jedoch die Ehre eines so großen Zuschnittes nicht, und ich entsinne mich verschiedener Bilder ganz ähnlichen Inhalts von demselben Künstler, welche mit ihren kleinen



Schiffszieher an den Sables d'Olonne. Von H. Scott.

Dimensionen eine viel größere Wirkung machten. Der sehr erklärliche Einfluß von Puvis de Chavannes scheint den Künstler auf den Gedanken gebracht zu haben; aber ich glaube, er hat sich die Prinzipien seines Vorbildes nicht recht klar gemacht. Puvis de Chavannes ist ein Meister im Komponiren und im „Meubliren" der Bilder. Niemand versteht besser als er, verschiedene in der gleichen Aktion begriffene Personen zu gruppiren. Die beiden Bäuerinnen auf dem Bilde von Lerolle mit ihrer gleichmäßigen Bewegung ohne bestimmtes Ziel scheinen mir nicht genügend, um eine so große Leinwand entsprechend zu füllen. Abgesehen von diesem Tadel besitzt jedoch das Bild vortreffliche Eigenschaften: eine gewisse Größe des Stils, Einfachheit der Behandlung, getragen von der intimsten Kenntnis der Natur und der Beleuchtungsgesetze.

Zwei, wenn ich nicht irre, zum erstenmal aufgetretene Künstler machen viel Spektakel unter den Naturalisten: der eine von ihnen, L. W. Hawkins, ein in Stuttgart geborener

Engländer, hat in Paris seine künstlerische Bildung empfangen und nennt sich Schüler von Bouguereau, Lefèvre und Boulanger. Für mich hat er nur einen Lehrer gehabt, das ist Millet. Sein Bild „Die Waisen“ bezeugt dies deutlich: zwei Kinder auf einem ganz grün bewachsenen Dorfkirchhof betrachten in traurigem Sinnen ein schwarzes hölzernes Kreuz. Eine tiefe Melancholie ohne Übertreibung und falsche Sentimentalität liegt über dem Ganzen. Übrigens würde Millet kaum einen solchen Stoff gewählt haben; er hatte ein Grauen vor allem Melodramatischen. Träumen Kinder in Wahrheit so auf Gräbern? Die Kinder der Reichen führt man nicht hin, und allein gehen sie nicht aus; die Bauernkinder aber machen sich schwerlich solche Gedanken. — Der zweite Debütant, W. Stott, ebenfalls ein Engländer und Schüler von Gérôme, hat nichts von seinem Lehrer angenommen, nur sich selbst verdankt er die Fähigkeit, so richtig und poetisch das Sonnenlicht zu malen, das durch die Blätter der Bäume bricht und den Boden von hellen und dunkeln Flecken wie getigert erscheinen läßt. Auf einem seiner Bilder sehen wir eine Gänsehirtin ihren Mittagsschlaf halten, auf einem zweiten ein im Gehen strickendes Weib, — übrigens durchaus keine von den Strickerinnen des Konvents. Beide Bilder machen den vollen Eindruck der Wahrheit, in der ganzen Umgebung, der Sonne, dem Licht, der frischen Jugend der Gestalten. Stott ist in seiner Art ein „Impressionist“, er befolgt die Theorie dieser Schule, nur haben ihn die Lehrstunden bei Gérôme, so wenig sonst von ihnen zu spüren ist, vor deren Praxis bewahrt. Stott hat Talent und wird, wenn er nicht an irgend einer Klippe scheitert, eine Zukunft haben. Sie ersehen aus dem Gesagten, wo in diesen Sphären unsere Stärke liegt: die Landschaft mit Figuren, das ist die Richtung, nach welcher sich die jungen Talente bewegen, und in der ihnen eine Reihe tüchtiger Meister, als Bahnbrecher Millet und Breton, voranleuchten.

Die eigentlichen Landschafter dagegen scheinen wie ausgestorben zu sein. Corot und Daubigny sind tot, und selbst an Diadochen fehlt es uns. Harpignies hat unbestreitbares Talent, aber wie kann man ihn mit einem der großen Meister der früheren Generation unserer Landschaftsschule vergleichen? Er wählt seine Stoffe gut, er komponirt gut, aber seine Farbe ist matt, sein Vortrag monoton. Pelouze hat einige Hoffnungen erweckt, ja sie teilweise sogar befriedigt, er hat à tout prix nach Originalität gestrebt und schließlich damit geendigt, an einem saphirenen Himmel amethystene Wolken dahinziehen zu lassen. Die Natur begeistert ihn nicht, sie interessirt ihn nur, wenn sie bizarr ist, und er vernachlässigt sie, wenn sie alltäglich wird. Das ist nicht die wahre Liebe! Jacomin stellt das Waldinnere bei Saint Germain mit wirklichem Talent dar; nur zwei Bilder sind dieses Jahr von ihm da, die aber ebenso viel große aufwiegen. Seine Farbe ist reizvoll, das Sonnenlicht durchleuchtet den Wald. Man fühlt, daß er ein echter Freund des Waldes ist; er wohnt in der Nähe und erzählt uns einfach, was er gesehen. Mehr braucht das Talent nicht.

Im Stillleben hat dieses Jahr eine Dame den Preis davongetragen, Frau Ayrton, eine Engländerin. Sie stellte ein Bild unter dem Titel „Getrocknete Früchte“ aus, mit gedörrten Trauben, Biskuits, Meißener Porzellan und einer Bronzefontäne. Die koloristische Wirkung des Ganzen könnte nicht harmonischer sein. In der Komposition fehlt etwas, die Gegenstände liegen zu locker neben einander. Übrigens ist die Unordnung hier vielmehr am Platze als auf dem Bilde, welches Delanoy unter dem Titel: „Der Tisch des Bürgers Carnot“ ausgestellt hat, mit dem reklamehaften Beisatz „Eigentum des Unterstaatssekretärs im Ministerium der schönen Künste“. Ich hoffe, Carnots Tisch war in besserer Ordnung; so wie er hier aussieht, würde er, wenn man das Bild im Ministerium aufhängen würde, den Büreaudienern nur als schlechtes Beispiel dienen. — René Gonse exzellirt in Rosen und Bergeret in Früchten.

Die Kunstausstellung im Senatspalast zu Mailand.

Mit Illustrationen.

I.



La Vocazione. Statue von Emilio Marsili (Venedig).

Diese Ausstellung ist nicht zu guter Stunde gekommen, wenn sie zeigen soll, auf welcher Höhe die italienische Kunst heutzutage steht. Ohne hier tiefer in die Motive eingehen zu wollen, die zu ihrer Veranstaltung geführt haben, genügt es zu sagen, daß es eben die durch die große italienische Industrieausstellung gebotene Gelegenheit war, welche man nicht ungenutzt vorübergehen lassen wollte. Niemand wird leugnen, daß es äußerlich betrachtet recht vorteilhaft und ja deshalb auch üblich ist, Kunst und Industrie auf diese Weise zusammen zu spannen; aber man scheint sich nicht hinreichend Rechenschaft gegeben zu haben über den inneren Wert dieser Kunstausstellung, welche in einem zu kurzen Intervall (September bis Mai) auf die vorigjährige Turiner Ausstellung gefolgt ist, als vierte in der Reihe ähnlicher Ausstellungen seit dem Jahre 1870. In einem Zeitraum von sieben Monaten ist Italien nicht imstande, eine solche Ausstellung — und wäre es auch nur ein Bruchstück der Gesamtrepräsentation des Landes — ins Werk zu setzen. Dazu kommt, daß der Beschluß zu spät gefaßt und den Künstlern daher nicht die genügende Zeit gelassen wurde.

Es ist bei uns nichts Neues, auf Ausstellungen Werke wieder und wieder zu sehen, die man dem Publikum schon häufig vorgeführt hat; die Wiederholung hat wenigstens das Gute, daß der Betrachter nicht gar so flüchtig vorübergeht an den Schöpfungen langen Fleißes und Nachdenkens, die von der europäischen Presse schon gebührend gefeiert sind. Die gewöhnlichen planlos zusammengebrachten Ausstellungen tragen einen merkantilen Charakter und gewähren uns daher nur höchst selten einen erfreulichen Anblick. Leider ist auch hier nicht viel Besseres

zu hoffen. Die reichen Privatleute geben den Künstlern keine Aufträge oder wagen sie nicht zu geben, sei es um nicht Eifersucht zu erregen, sei es weil es ihnen an wahrer Bildung und Kunstliebe fehlt. Unter den Künstlern gibt es nur wenige, die der Ungunst dieser Lage gewachsen sind und die Tugend besitzen, sich über den Geschmack der Menge zu erheben. In der Regel findet es der Künstler bequemer, dem allgemeinen Strom zu folgen, und so entsteht diese rasche, flüchtige, kleinliche Produktion mit skizzenhafter Zeichnung, roher, nur auf den Effekt oder Gesamtton berechneter Malerei, mit einem Wort der ganze Jammer der heutigen Tageskunst.

Außerhalb Italiens glaubt man vielleicht, der König, die Regierung, die Städte hätten nichts Eiligeres zu thun, als der in Lethargie versinkenden Kunst beizuspringen. Aber wer die Dinge in der Nähe betrachtet, muß sich leider vom Gegenteil überzeugen. Weder König noch Regierung begünstigen die Kunst und geben, ebenso wie die Privatleute, weder große noch kleine Aufträge. Auf unseren diversen Lokal- und Nationalausstellungen werden wohl hin und wieder einige Bilder acquirirt, aber das geschieht ohne jede künstlerische Tendenz. Man kauft, was das Land bietet, und was sich die mehr oder weniger vernünftige oder unsinnige Sympathie des Publikums errungen hat, endlich das, wobei man irgend einen Almosen austeilen oder womit man einen politischen Nebenzweck verbinden kann. Die Städte verhalten sich noch gleichgültiger gegen die Malerei; wider ihren Willen müssen sie mitthun bei der Errichtung der zahlreichen öffentlichen Denkmäler. Da herrscht ein Wetteifer, ein ewiges Crescendo, bis zum Delirium. Es giebt heute keine Stadt in Italien, die nicht einen oder mehrere große Männer, nicht ein oder mehrere Ereignisse, mögen sie nun alt oder neu sein, aufzuweisen hätte, für welche sich nicht die Mittel fänden, eine mehr oder weniger freiwillige Subskription zu eröffnen zum Zwecke der Errichtung eines Denkmals in Marmor oder Bronze. Die Bildhauer könnten sich hierüber nur freuen, wenn von seiten der Städte dabei mit mehr Sinn und Verstand vorgegangen würde. Aber die unausrottbare Misère bei den Konkurrenzen bewirkt, daß die Dinge gewöhnlich in eine allgemeine Mißstimmung und Enttäuschung auslaufen.

Ich hielt diese einleitenden Worte nicht für überflüssig, um für die Beurteilung der Mailänder Ausstellung den richtigen Standpunkt zu gewinnen. Sonst würde ich mir vielleicht den Vorwurf der Ungerechtigkeit zuziehen. Bis zu einem gewissen Punkte muß man den Künstlern das Beneficium der mildernden Umstände wahren. Die Aufstellung der Objekte ist gelungener als man bei dem gegebenen Raum erwarten durfte: einem zweigeschossigen Bau mit zwei Hallenhöfen. Es war ein Schweizer Jesuitenkonvitt, welches von der Mailänder Diöcese abhängig war; daher sein Name „Collegio Elvetico“. Man hat nur das Erdgeschoß des Gebäudes benutzt und es in Galerien und Seitensäle geteilt, von denen die einen für die Bilder, die anderen, gegen die Hallen hin gelegenen, für die Skulpturen benutzt wurden. Für die Aquarelle, Zeichnungen u. s. w. hat man einen Teil des oberen Geschosses hinzugezogen. Wer seit zwanzig Jahren unsere allgemeinen und nationalen Ausstellungen besucht, weiß, daß es sich stets um Restriktionen handelt und wird dieses nicht beklagen; auch die Künstler sollten damit zufrieden sein.

Wenn die Skulptur, trotz ihrer vorteilhaften Aufstellung, sich im allgemeinen nicht sehr günstig präsentirt, so liegt die Ursache davon in ihr selbst, in ihrem heutigen Zustande, der so gänzlich bar ist der wahren künstlerischen Empfindung und jeder Idealität des Gedankens. Italien, mit seinem Reichtum an edlem Material, hat von jeher auch über eine Menge geschickter Hände verfügt, aber mit Ausnahme weniger durch Talent und Bildung hervorragender Meister bleibt die Mehrzahl der italienischen Bildhauer stets in den Banden des Handwerks befangen; sie wissen nicht die griechische von der römischen Skulptur zu unterscheiden und verstehen nicht anders modern zu sein als durch extremen Naturalismus, der selbst das der Skulptur Unzugänglichste kleinlich nachahmt; dabei suchen sie mehr zu überraschen durch virtuose Technik als durch edeln Formensinn, Feinheit der Empfindung und inneren Ernst.

Das ist denn auch leider wieder der allgemeine und erste Eindruck, den man beim Durchmustern der 160 Werke der Plastik empfängt, welche sich auf dieser Ausstellung befinden. Die

Ziffer genügt, um auf den Gehalt schließen zu lassen: die Putten, die zahllosen an Karikatur streifenden Köpfe, welche charakteristisch sein sollen, die unausstehlichen Statuetten, mit falschen Titeln, die in gar keiner Beziehung stehen zu dem wirklich Dargestellten, kurz diese und ähnliche Naivetäten, die höchstens für das kleine Kunstgeschäft gut sind, machen das Gros der Ausstellung aus, und es bleibt nur ein kleiner, ganz kleiner Raum übrig für die große und ernste Kunst.

In dem geeinigten Italien tritt neuerdings eine bisher noch wenig beobachtete Erscheinung zu tage: der Zusammenhang der verschiedenen Kunstrichtungen mit den Gegenden, aus denen die Künstler stammen. Die Verschiedenheiten gehen nicht hinaus über die Dreiteilung des Landes in Ober-, Mittel- und Unteritalien, aber diese Einteilung genügt, um ihren Charakter festzustellen, welcher durch gewisse ausnahmsweise Kombinationen wohl in Einzelheiten verändert, aber nicht verwischt werden kann. Im Norden ist man ernster, idealer, auf höhere Ziele gerichtet, aber eben deshalb erheben sich dort auch aus der Masse der zahllosen sogenannten Künstler nur sehr wenige zur wirklichen Künstlerschaft. In Mittelitalien hindert der beständige Anblick der klassischen Kunst des Altertums und der Renaissance, vor allem in Rom und Florenz, die Künstler, sich jenem zügellosen Realismus zu ergeben, welcher die unreifen Köpfe Oberitaliens verwirrt. Im Süden dagegen geht der Strom zum Realismus ungehindert seinen Weg, wie die natürlichste Sache von der Welt. Die süditalienische Richtung gipfelt in der Fabrikation jener kleinen kolorirten Terrakottafiguren uralter nationaler Tradition, welche darin ihre Rechtfertigung besitzt, daß sie frei ist von jeder Prätention ernster Kunst. Die naive Inspiration, der Scherz, die Karikatur: das sind die Ideale, welche sie verwirklicht. Der Realismus kann auf diese Weise nur gewinnen, denn es ist ein Realismus, den niemand bekämpft, weil er harmlos ist. Die Kunst freilich geht dabei im ganzen leer aus, denn sie wird auf einen Abklatsch der Natur reduzirt, ja noch mehr, diese Art von Naturalismus kehrt immer gerade das heraus, was am wenigsten edel und anziehend ist, und das Schlimmste ist, wenn dies auch noch im großen Maßstabe geschieht, wodurch die Bedeutung wahrer Kunst erheuchelt wird.

Einen schlagenden Beweis für die letztere Behauptung lieferte auf der vorjährigen Ausstellung von Turin die Statue von Orsi: „Proximus tuus“, ein zerlumpter, halbnackter Ochsentreiber, der auf der von ihm umsonst bebauten Scholle von Hunger und Mattigkeit überwältigt, zusammenbricht. Als Verherrlichung des sozialistischen Idealismus leistete die Statue das Höchste: so lebhaft waren der Abscheu und der Ekel, die sie hervorrief. Damals war nur das Gipsmodell ausgestellt, für Mailand hatte der Künstler die Bronze versprochen, die aber bei der Eröffnung der Ausstellung noch nicht angekommen war. Wenn dieselbe noch eintrifft, wird sie den vollen Begriff des plastischen Ideals der Süditaliener geben. Inzwischen besitzt die Ausstellung einige minder bedeutende Repräsentanten dieser Richtung, Belliazzi aus Neapel und Barbella aus Chieti, der auch ein Zögling der Schule von Neapel ist. Belliazzi ist der Schöpfer des ganzen Genres; seine Terracottafiguren, nie höher als zwei Palmen, sind anmutige Spielereien, mit denen er viel Geld verdient, aber auch schon alle europäischen Ausstellungen gelangweilt hat. Sie bleiben sich immer gleich und haben selbst den Kreis der Liebhaber billiger Gegenstände schon gänzlich erschöpft. Niemand läßt sich mehr blenden von seiner überladenen Bronzefigur, betitelt: „Der rauhe März“, noch von dem albernen Köpfchen in Terrakotta, welches er „Das Lächeln“ nennt. Die Gunst des Publikums hat sich ganz Barbella zugewendet. Er hat vier oder fünf Kleinigkeiten in Bronze und Terracotta ausgestellt und verdrängt Belliazzi für den Augenblick vollständig mit der kleinen Gruppe: „Niemand sieht uns“: zwei Verliebten aus dem Volk, die sich heimlich küssen, indem sie sich hinter einem Korb verstecken. Es ist viel Ursprünglichkeit, Empfindung und gute Formgebung darin, aber mit der Zeit wird das Werk gewiß infolge der voraussichtlichen vielen Wiederholungen zur bloßen Kuriosität herabsinken. Was die andern noch weniger bedeutenden Gegenstände betrifft, so sind sie einfach Nippes, die mehr der Industrie als der Kunst angehören.

Serrano aus Chieti, Trojani und E. Ximenes aus Florenz und Contini aus Turin

folgen, obwohl weiter entfernt von dem Ursprunge dieser Richtung, denselben Spuren. Auch dem Süden fehlt es nicht an ernsten Talenten. Wenn nicht anderes sie erweckte, so müßte es die antike Kunst thun, welche sie umgiebt. Der Marmorkopf von Jerace aus Neapel unter dem Titel: „Victa“ genügt als Beweis; derselbe war schon voriges Jahr in Turin ausgestellt und verfehlt auch hier nicht, den allgemeinen Beifall des intelligenteren Teiles des Publikums zu erwecken. Es ist der Kopf eines Mädchens, etwas vorgeneigt, mit dem Ausdrucke tiefer Scham in den Zügen. Die Arbeit trägt den Stempel der Antike, man könnte den Kopf für einen Rest vom Parthenon halten. Ein Gegenstück und scharfen Kontrast dazu bildet ein anderer Marmorkopf oder vielmehr eine Büste, welche der Bildhauer Ginotti aus Rom einsandte, unter dem Titel: „La pétroleuse vaincue“ mit dem Datum 1870. Wie man sich leicht denken kann, ist es ein energischer Kopf mit stumpfnäsigem Profil, kurzem Hals und herkulischen Schultern, um die ein doppelter, ins Fleisch einschneidender Strick gebunden ist, und alles dieses wird gekrönt von einem Haupt mit verwirrten Haaren, welche die von ohnmächtiger Wut erfüllten Züge beschatten. Die Arbeit zieht durch ihre Aktualität die Augen der Masse an. Jerace hat auch die Statue eines nackten schlafenden Mädchens unter dem Titel „Marion“ geliefert; darin erkennt man aber den Meister der „Victa“ nicht wieder. „Marion“ ist eine zarte moderne Schönheit, gut modellirt, die aber — auf ein Bett hingestreckt — nur zu den Sinnen spricht.

Unter den Werken, welche schon in Turin Aufsehen erregten, ist eine Gruppe von Gallori aus Florenz: „Die Milchschwestern“ zu nennen. Doch muß man dem Künstler vorwerfen, daß er die Figuren fast naturgroß gemacht. Der Gegenstand, dessen Darstellung es übrigens nicht an Ausdruck und pikanten Gegensätzen fehlt, berechtigt nur zu zwei Spann hohen Figuren.

Rom und Florenz hätten mehr Werke klassischen Stils auf die Ausstellung schicken können, als sich hier vorfinden. Allegretti, Professor an der Akademie von S. Luca, ist durch eine „Eva nach dem Sündenfall“ vertreten, die einige nicht üble Partien hat, deren rechte Seite aber u. a. viel zu wünschen übrig läßt; und was die Hauptsache bleibt: niemand wird leicht in dieser Gestalt die große Urahnin des Menschengeschlechts erkennen. Michelangelo hat in seinen Sibyllen die ewigen Muster für solche Konzeptionen geschaffen. Und wenn sich Allegretti nicht an diese halten wollte, so hätte er an Buonarroti's Moses lernen können, wie man einen derartigen Gegenstand ins Übermenschliche erhebt; seine Eva ist nur eine mehr oder weniger reuige Magdalena. Moratilla aus Rom schließt sich an die neapolitanischen Kleinplastiker an, in seiner etwa halblebensgroßen Bronzestatuette eines Fischers, die als Kabinetstück übrigens trefflich ist. Der Florentiner Albano hat außer einigen Porträtbüsten in Marmor sechs oder sieben große Arbeiten in Terrakotta ausgestellt, welche durch ihren weißen Anstrich eine sehr unangenehme Wirkung machen; dazu kommt die zwar korrekte, aber energie- und leblose Formbehandlung, nach Art der Canova'schen Schule, für deren elegante Süßlichkeit man auch in Italien den Geschmack verloren hat. Sarrocchi aus Siena hat zwei große Gipsmodelle beigesteuert, welche der Ausführung in Marmor harren; da sickert doch etwas von wahrer Kunst durch: „Die Vision des Ezechiel“ ist die minder gute Arbeit, sie hat nur einen dekorativen Wert; bedeutender ist der „Bischof Traversi“, ein Prälat in voller priesterlicher Tracht, von zwar etwas vulgären, aber lebendig behandelten Formen, echt plastisch aufgefaßt, einfach und würdig, wie es der Grabskulptur ziemt. Ein Werk, welches auf der Ausstellung nicht die ihm gebührende Anerkennung zu finden scheint, ist die „Bianca Capello“ von Monari in Bologna, eine Bronzestatue in natürlicher Größe, welche uns die matronale Gestalt in einem Lehnstuhle sitzend zeigt, gekleidet in die Tracht der Zeit der Katharina von Medicis, in welche der Körper fast ganz versunken erscheint. Der Künstler hat sich bestrebt, auf Grundlage der Tradition und der Münztypen ein wahres Charakterbild der edeln Venetianerin von sehr zweifelhaftem Ruf zu schaffen, welche sich auf den Thron von Toskana emporzuschwingen verstand. Aber, wie gesagt, er hat damit beim Publikum wenig Anklang gefunden. Man zieht eben die Masken des Aristophanes und Plautus den Gestalten des Praxiteles und Arkesilaos vor und bewundert weit mehr als die „Bianca Capello“ den Gassenjungen von Paoletti, einen kleinen zerlumpten, schurkischen Kerl von frechem Ausdruck, der

zu jeder Schandthat fähig ist, zum mindesten jeden Augenblick bereit, uns das Taschentuch oder Portefeuille aus dem Rock zu stehlen.

Die Kunst hat offenbar nicht die Macht, sich dieser Art von Gegenständen zu entschlagen, aber es ist eine Verirrung, daß gerade die Skulptur sie so vorzugsweise behandelt, um dem Geschmack der tonangebenden Gesellschaftsklassen zu entsprechen. Ein Pendant zu dem Werke von Paoletti bildet die preisgekrönte Statue des Venetianers Emilio Marsili: „La vocazione" „Der innere Beruf." (S. d. Abbild. S. 361). Es ist ein Junge im Hemd, der mit der Linken ein Notenblatt ergriffen hat und mit hoch erhobener Rechten eben den ersten Ton in die Luft schmettert: Gesicht und Gestalt sind höchst lebendig, das Ganze ein Beweis von unleugbarem Talent, aber auch von bewußtem Streben nach Effekt à tout prix.

Damit haben wir denn auch den Maßstab für den Rest der oberitalienischen Skulpturen. Sie bilden die überwiegende Mehrzahl auf der Ausstellung, und es fehlt darunter nicht an recht erträglichen Arbeiten, wie z. B. die beiden kleinen Diebe „Im fremden Weinberg" von Biganzoli aus Mailand: aber alles ist auf merkantile Zwecke berechnet. Es macht einen unangenehmen Eindruck, zu sehen, daß Künstler von Rang sechs, sieben und noch mehr Werke in Marmor zu verschiedenen Preisen wie in einem Laden nebeneinander aufstellen; in der Regel sind es Wiederholungen und Arbeiten von geringer Bedeutung, wie sie fortwährend in den Werkstätten angefertigt werden. Und was diesem Zweige seinen schamlos merkantilen Charakter verleiht, ist die Thatsache, daß die Familien verstorbener Künstler, wie z. B. die von Miglioretti und Guarnerio, die alten Reste aus deren Werkstätten auf der Ausstellung auskramen. Darunter sind einige unleugbar gute Sachen, wie z. B. die „Charlotte Corday" des ersteren und die „Eitelkeit" des letzteren; aber sie beweisen nur, daß das Mittelgut der Skulptur in Oberitalien weniger tief steht als anderswo; von hier bis zu wirklich hervorragenden Schöpfungen ist jedoch immer noch ein weiter Weg.

Mailand selbst hat einige recht tüchtige Leistungen hervorgebracht. Die bedeutendste darunter ist die bronzene Reiterstatue Napoleons III. von Prof. Francesco Barzaghi. Sie wurde von der Stadt Mailand bestellt, infolge einer öffentlichen Subskription. Der Künstler war ein Neuling in dieser Art von Arbeit und in diesen kolossalen Dimensionen. Der Guß ist in der Werkstatt der Gebrüder Galli zu Florenz ausgeführt und vorzüglich gelungen, das Ganze — abgesehen von einigen Accessorien — in nur zwei Stücken gegossen. Dem technischen Wert der Arbeit entspricht der künstlerische: der noch jugendliche Künstler hat damit viel Ehre eingelegt; das Pferd ist schön gezeichnet und bewegt, voll Leben und Energie, der Reiter von bewundernswerter Einfachheit und Ähnlichkeit. Barzaghi ist ein Künstler im vollen Sinne des Wortes; leider hat auch er sich dazu hinreißen lassen, noch sechs oder sieben seiner früheren Arbeiten, lauter bekannte Sachen, auszustellen, wie z. B. „Die Findung Mosis", „Die Eitle" u. a. Die Künstler und namentlich die Bildhauer haben sich die Parole: „Wenig, aber gut" nur allzu selten zur Richtschnur genommen. Das gilt leider auch von Biganzoli, Oldofredi und Pagani. Biganzoli bewährt in der kleinen Gruppe, deren oben bereits gedacht wurde, ein großes Geschick für die Behandlung genrehafter Stoffe. Der „Manzoni" von Oldofredi würde zu loben sein, wenn die Komposition besser wäre und die Statue den großen nationalen Dichter mehr zur Geltung brächte; Pagani ist ein Marmorbildner von Eleganz, wie die „Modelle des Künstlers" beweisen, zwei stehende Knaben von verschiedenem Alter, welche miteinander scherzen.

Mehr Beachtung verdienen die Werke von Borghi und einigen Anderen. Borghi ist ein junger Mann von Verständnis und Geschmack, aber auch er scheint sich nur schwer über die Sphäre der Kabinetplastik zu erheben. Seine Gruppe: „Mutterfreuden" (s. d. Abbild.) ist ein reizend komponirtes und lebensvolles Werk, von warmer und reiner Empfindung eingegeben, dagegen hat er den „Cola da Rienzi" nicht begriffen, er giebt uns eine ganz moderne Figur an Stelle des alten trasteverinischen Volkstribunen. Auch Barcaglia ist ein trefflicher Bildhauer derselben Richtung, der sich diesmal auf ein anderes Gebiet gewagt hat mit seinem „Kaziken" und seiner „Peri", ohne jedoch viel Interesse im Publikum zu erwecken. Das in Marmor übersetzte Genrebild, eine unserer schlechtesten Traditionen, ist seine eigentliche Domäne, wie

die vieler anderen neueren lombardischen Bildhauer, z. B. Federico Villa, Antonio Argenti und Malfatti, lauter in ihrem kleinen Kreise ganz geschickter Leute, die aber nicht mehr wieder zu erkennen sind, sobald sie sich an eine Aufgabe größeren Stiles machen; sie werden zuweilen ganz närrisch, wie z. B. Ezechiel Trombetta mit seiner „Volta'schen Säule". Eine lobenswerte Ausnahme macht Confalonieri's „Sappho", eine schwermütig, verzweifelnd dasitzende lebensgroße Gestalt, von zwar nicht hellenischem, aber römischen Stil, verbunden mit moderner Eleganz, die Arbeit eines jungen Preisträgers der Mailänder Schule, als Marmorarbeit die beste auf der Ausstellung. Wird der junge Künstler auf dieser Bahn bleiben? Ich bezweifle



Mutterfreuden. Gruppe von Ambr. Borghi in Mailand.

es sehr; der Strom der Mode ist zu mächtig. Die verderblichen Wirkungen dieses Modestromes kann der Fremde, der wie ich die Räume der Mailänder Ausstellung durchwandert, nur allzu deutlich wahrnehmen: alle diese oberitalienischen Bildhauer, deren ich gedacht, und noch viele andere, die ich nicht genannt habe, sehen sich ähnlich wie die Söhne Einer Mutter, sei es in der Art zu konzipiren, sei es in der Darstellung und Behandlung; die Verschiedenheiten, wenn sie überhaupt vorhanden sind, liegen ganz auf der Oberfläche. Keiner hat einen persönlichen Accent, einen Schatten von Individualität, keiner erhebt sich zu wahrhaft plastischen Ideen und plastischem Stil, für alle ist das Bestreben, zu gefallen, oder sagen wir

es gerade heraus, der Wunsch, die Ware an den Mann zu bringen, die eigentliche Triebfeder des Schaffens.

Wenn der Besucher die Galerien verläßt, fällt sein Blick noch auf zwei Werke der Skulptur, welche Beachtung verdienen, nämlich die am Ausgange stehenden Kolossalgruppen, beide ausschließlich oder doch größtenteils Darstellungen von wilden Tieren. In der einen Gruppe haben wir einen jener römischen Tierkämpfer vor uns, der den Bissen des Tigers erlegen ist, in dessen Seite er seinen Dolch abgebrochen hat; die Gewalt des Kampfes, das Fürchterliche des Augenblicks sind vortrefflich zum Ausdruck gebracht, dagegen ist die Zeichnung hart, nicht elastisch genug, die Komposition gewöhnlich, ohne Geist. Das Gegenstück zu dem „Günstling der Römer", wie der Künstler den Tiger genannt hat, der eben im Begriff ist, seinen Gegner zu zerfleischen, bildet „Ein afrikanischer Kuß", Löwe und Löwin nebeneinander gelagert, das Weibchen mit etwas erhobenem Kopf und wie träumerisch geschlossenen Augen die Lippen des Männchens leckend. Es ist eine eigene Mischung von Empfindung und Wildheit in der mit unmittelbarer Wahrheit konzipirten Gruppe, welche das Leben der Wüstenbewohner charakteristisch zur Anschauung bringt. Nur fehlt es den Tieren in der Zeichnung etwas an Kraft und Leben, was aber bei den großen Dimensionen zu entschuldigen sein mag. Beide Gruppen, das muß besonders betont werden, sind Erstlingsarbeiten eines erst einundzwanzigjährigen Künstlers, Diego Sarti aus Bologna.

Auch die Fassade des Industriepalastes bietet uns noch ein erwähnenswertes Werk dekorativer Plastik dar, ebenfalls die Schöpfung eines jungen Künstlers und Sohnes eines Künstlers, Emilio Bisi aus Mailand. Es ist eine Gruppe von drei Figuren in rundbogiger Umrahmung; in der Mitte steht die Italia, mit der Rechten das Schwert aufstützend, in der erhobenen Linken den Ruhmeskranz; rechts und links von ihr sitzen die allegorischen Gestalten der Wissenschaft und der Industrie mit ihren Attributen, erwartungsvoll zu der Italia emporblickend. Die Industrie ist am besten gelungen, die Mittelfigur tritt nicht genügend hervor. Doch ist der Anlauf zum Guten unverkennbar und erweckt frohe Hoffnungen, von denen wir in Ermangelung eines Besseren zehren wollen.

Mein zweiter Artikel soll der Malerei Italiens gewidmet sein, soweit sie auf der Mailänder Ausstellung vertreten ist.

P. P.



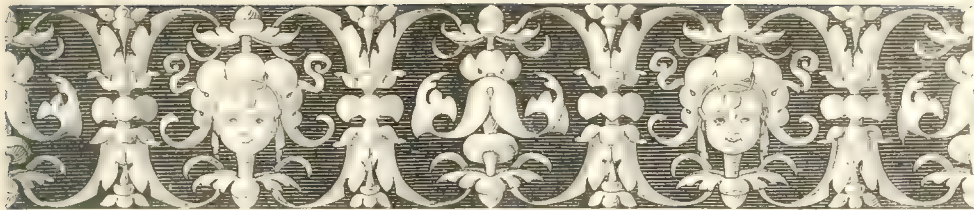
Notiz.

Der Strand von Scheveningen, von Egbert van der Poel. Aus zwei Tönen, einem feinen Graublau und Braun, sich malerisch höchst einfach und doch so reizvoll zusammensetzend, mußte dieses kleine bezeichnende Bild holländischen Strandlebens besonders verlockend zur Reproduktion durch den Grabstichel erscheinen. Dieser Eigenschaft verdankte es denn auch der Besitzer desselben, Herr Eduard Habich zu Kassel, daß Unger, trotzdem er bekanntlich an chronischer Arbeitsüberhäufung leidet, sich gern entschloß, die vorliegende Radirung danach herzustellen. Er hat sie offenbar con amore im besten Sinne gemacht, denn es ist ihm vortrefflich gelungen, den Charakter des für v. d. Poel ungewöhnlich feinen Werkes wiederzugeben. Leicht schweben die Wolken, das Helle des Tageslichts nicht störend, sondern reflektirend, über dem weiten Meer, dessen ferner Horizont durch drei oder vier nahe am Ufer liegende Fischerboote hindurchbricht. Billig erscheinen Fischer und ein Fischweib als Hauptaccent der Staffage im Vordergrunde, eben über die Kursschwankungen ihres „Marktes" disputirend, wozu ein ausgeschütteter Korb frisch schimmernden Meeressegens zu ihren Füßen Veranlassung giebt, während nahe am Ufer rechts eine ähnliche Gruppe thätig ist. Links hinten zwischen den Dünen ragt, den Ort kennzeichnend und dominirend, die Kirche von Scheveningen hervor. Im Mittelgrund von ebendaher naht ein offener Wagen voll Städter und Städterinnen, wohl hospitirende Badegäste aus dem Haag, ihnen voraus zwei Reiter, deren einer lebhaft mit der Reitgerte nach dem Meer deutet. Beachten wir dazu noch einen über den Köpfen der Genannten sich wiegenden Flug von Möven, so sind die Hauptbewohner der drei sich hier berührenden Elemente beisammen, wie denn das Bildchen überhaupt etwas Elementares und das Thema doch so Erschöpfendes hat, daß wir uns in nuce — es ist etwa so groß wie eine Kokosnuß, 16×22 cm auf Kupfer — den Strand von Scheveningen nicht künstlerischer vergegenwärtigen könnten.

O. Eisenmann.







Die Sgraffiti des Palazzo Corsi in Florenz.

Mit Abbildungen.



enn Jakob Burckhardt in seinem „Cicerone“ von der „kleinen, aber reizenden Fassade“ des Palazzo Corsi bei S. Gaetano in Florenz spricht, so muß ihm in der That jeder beistimmen, der sich die Mühe nimmt, diesen abseits von den Hauptstraßen der Stadt gelegenen Palast aufzusuchen und die Sgraffiten desselben zu studiren.

Um so merkwürdiger wäre es, daß letztere noch nicht publizirt worden, wenn nicht deren teilweise sehr schadhafter Zustand einer gewissenhaften Aufnahme bedeutende Schwierigkeiten entgegenstellte. Namentlich die der Kirche S. Gaetano gegenüber liegende Hauptfassade in der Via de' Corsi, macht — wie leider viele ehemalige Paläste Italiens — einen ziemlich verwahrlosten Eindruck. Nur das Erdgeschoß besitzt über der Rustica noch seine Sgraffiten, die übrigen sind völlig zerstört; die Vermauerung der oberen Fenster steigert vollends den bedauerlichen Eindruck ins Trostlose. Um so erquickender wirken dann die weit besser erhaltenen Reste an der schmalen Fassade nach der Via de' Pescioni. Wenn man das Erdgeschoß ausnimmt, das durch Überweißung und darauf angebrachte Firmenschriften die Sgraffiten verloren hat, deren Vorhandensein sich noch bei einfallendem Streiflicht konstatiren läßt, ohne indessen die genaue Zeichnung möglich zu machen — so sind die Sgraffiten der übrigen Stockwerke relativ gut erhalten, so daß sie sich fast bis in alle Einzelheiten wiederherstellen lassen. Doch bedarf es auch dazu einer großen Ausdauer und Gewissenhaftigkeit. Der Mühe, aus den vorhandenen Bruchstücken die Grottesken möglichst vollständig zu rekonstruiren, jeder halbverlorenen Linie nachzuspüren, sie mit den symmetrischen oder homologen Linien zu vergleichen und alle Details aufs sorgfältigste zu entziffern, hat sich der Autor unserer Abbildungen — Architekt Bruno Seitler aus Dresden — in einer Weise unterzogen, für die wir ihm nicht dankbar genug sein können, da uns die dem Verderben geweihten, ebenso eigenartigen wie reizvollen Originale wenigstens auf diese Weise erhalten bleiben. Nur diejenigen Teile der Dekoration, die unmittelbar über stark ausladenden Gesimsen liegen, machten stellenweise freie Ergänzungen notwendig, da sie durch Regenschlag mehr gelitten haben als die übrigen Teile der Fassade. Für die Ergänzungen wurden die im Folgenden angeführten Handzeichnungen zu Rate gezogen.

Unter der Annahme, daß die Hauptfassade [1]) die gleichen Ornamente gehabt habe

1) Wir geben (S. 371) von derselben die Hälfte mit teilweiser Einzeichnung der Sgraffiti, soweit sich die letzteren mit Bestimmtheit ergänzen lassen. Im Einzelnen sei noch Folgendes bemerkt. Die Fläche zwischen den Quaderrisaliten — soweit sie unterhalb der Sgraffiti liegt — ist jetzt glatt geputzt,

wie die Seitenfassade — einer Annahme, die wegen der ziemlich gleichen Axenweiten wohl ihre Berechtigung hat — baut sich die Dekoration folgendermaßen auf:

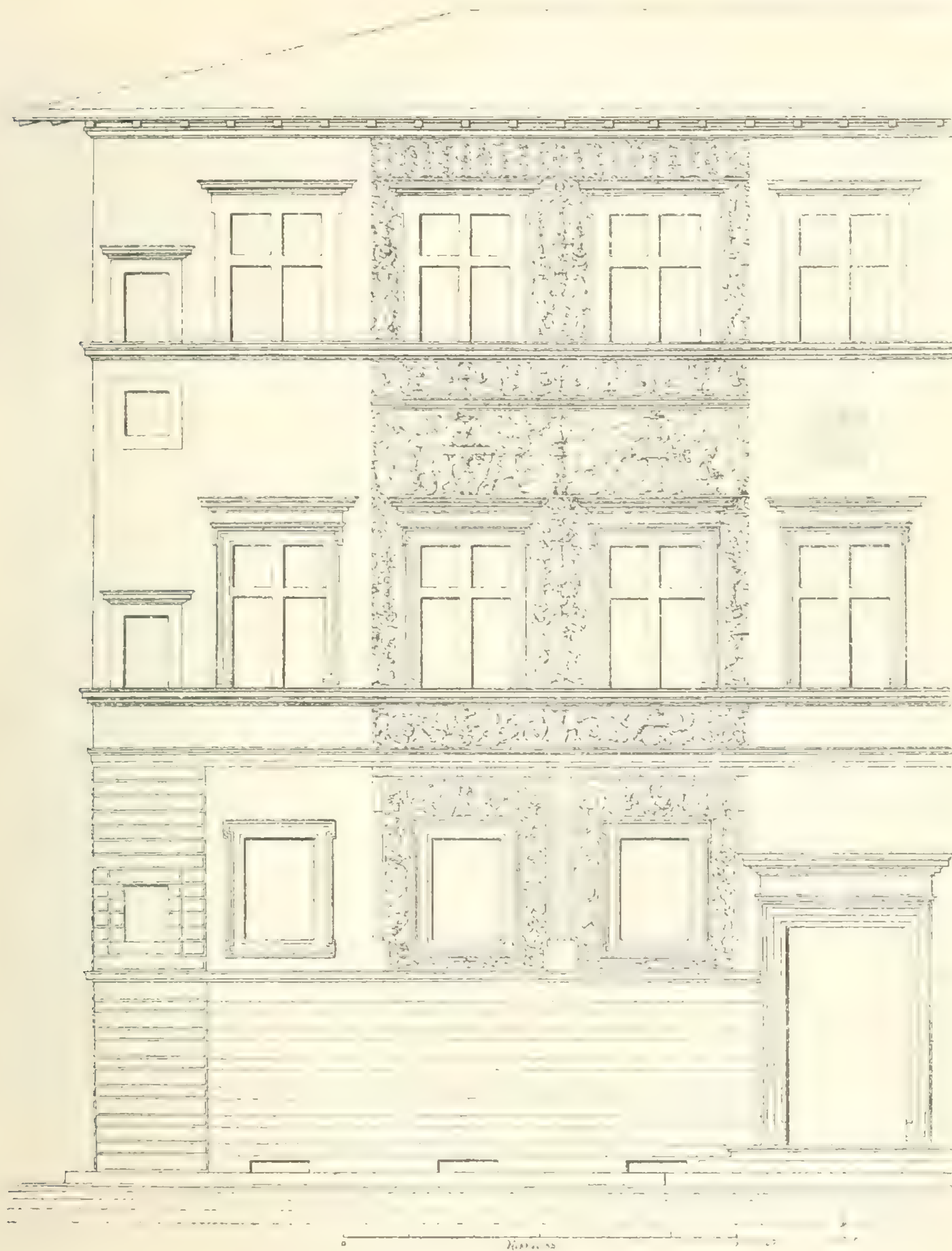
Die Fensterpfeiler des Erdgeschosses sind durch breite dunkle Sgraffitostreifen halbirt; die hierdurch entstehenden Wandfelder, deren Mitte von den Fenstern eingenommen wird, sind im übrigen mit Ornamenten dekorirt, die sich zunächst unter der Fenstermitte entwickeln, zu den Seiten emporwachsen und hier in einer breiten Blume mit fruchtkorbtragendem senkrechten Stempel endigen; den oberen Abschluß bilden eine Sphinx und zwei Putten, welche letzteren durch Größe und Verteilung ihrer hellen Massen die Rolle von krönenden Eckakroterien übernehmen.

Die Vermittelung zu den Fenstern des ersten Stockes bildet dann ein Fries mit Chimären und Sphinxen, dessen Symmetrielinien mit den Fenster- und Pfeileraxen übereinstimmen. Die Dekoration der Fensterpfeiler des ersten und zweiten Stockes zeigt einen reichen kandelaberartigen Aufbau, dessen kräftige Bildung durch senkrechte, mit Blättern, Blumen und Schleifen geschmückte Stengel zu beiden Seiten wirksam sekundirt wird. Dieses Begleiten der mittleren Senkrechten durch zwei seitliche, gleichfalls in sich symmetrisch gebildete, welche gewissermaßen das Echo des in der Mitte angeschlagenen Tones bilden, ist eine Haupteigentümlichkeit dieser Sgraffiten; sie tritt auch schon bei der Fenstereinfassung im Erdgeschoß auf. Die Pfeilerdekoration findet nach oben ihren Abschluß durch einen schmalen Streifen, der die Fensterverdachungen miteinander verbindet; über demselben und über letzteren schließt im zweiten Stock ein einfacher Fries die Fassade nach oben ab, während sich im ersten Stock ein etwas freieres Leben entfaltet. Die Pfeileraxen sind wieder durch kandelaberartige Gebilde markirt, von denen sich Blumen und Perlschnüre herabsenken, die in graziösester Weise von Schleifen umschlungen und andererseits über der Fenstermitte an Fruchtkörben befestigt sind. Von den Fensterbekrönungen selbst sind zwei Varianten nachweisbar, die beide in der Massenverteilung dasselbe Prinzip verfolgen, das schon bei den Fenstern des Erdgeschosses bemerkt wurde: in der Mitte die Hauptmasse, und an den Seiten kleinere Massen, deren Gesamtform sich einem rechtwinkeligen Dreieck nähert, das nach Art der Eckakroterien aufgestellt ist (S. d. Abbild. S. 378). Die beiden Friese, welche unter und über den Fenstern des zweiten Stockes hinlaufen, sind durch ihre Beziehungen zu den Fenster- und Pfeileraxen bemertenswert. Denn während derartige, aus kleinen Stücken in rascher Wiederholung sich zusammensetzende Friese derselben Zeit in ihren eigenen Symmetrielinien sich gewöhnlich ganz unabhängig von andern hinziehen, kehren hier die von unten an durchgeführten Mittellinien der Pfeiler und der Fenster auch im Fries wieder.

Soweit die Beschreibung der Gesamtdekoration. Auf Einzelheiten werde ich später zurückkommen.

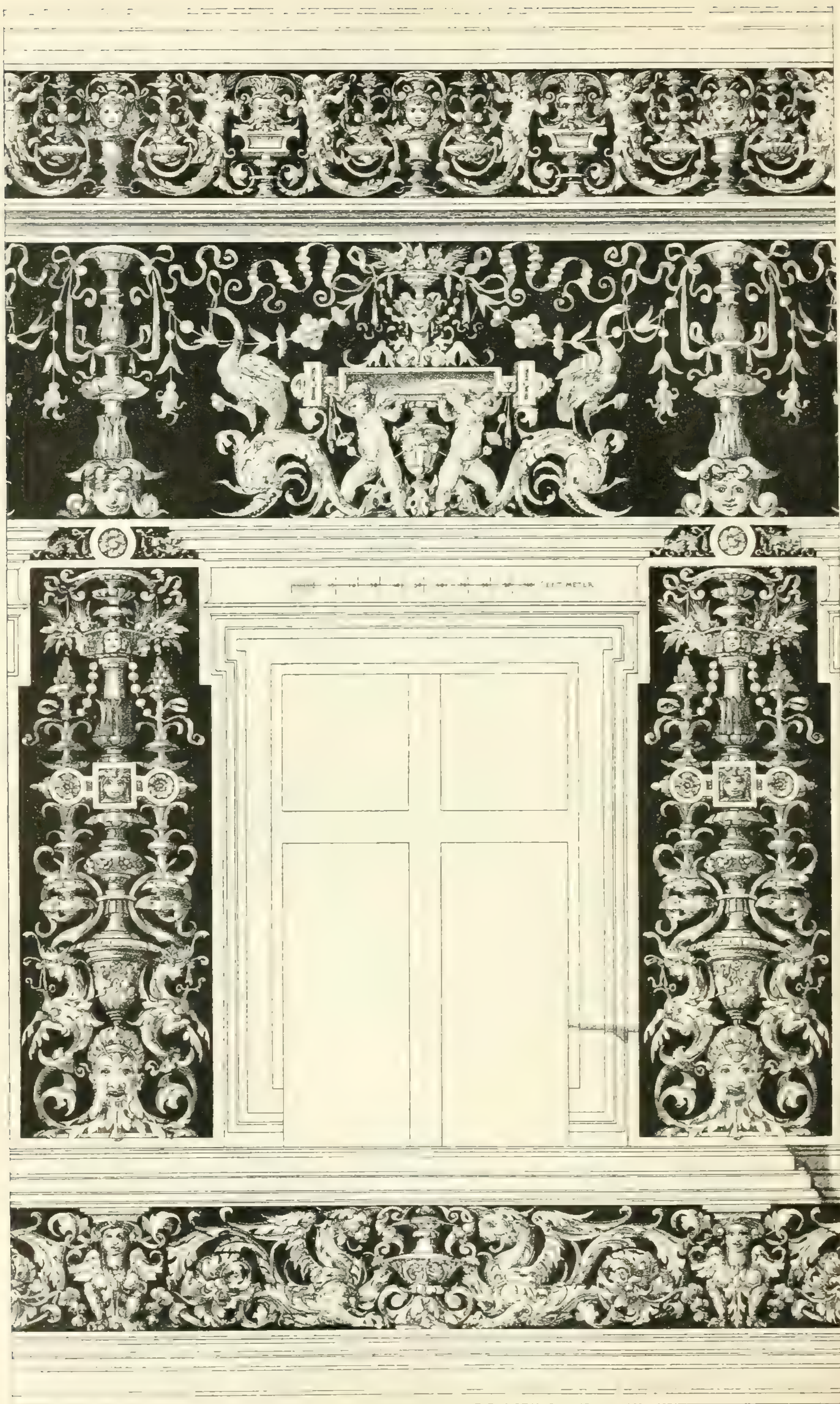
und die eingezeichnete Quaderung ist deshalb ergänzt — Die Pfeilermitten des Erdgeschosses zeigen an ihren unteren wie oberen Enden Spuren von abgesprengten Steinen, die darauf schließen lassen, daß hier einst ein Vordach vorhanden war, wie solches noch heute an dem alten Zunfthause der Arte della lana hinter Or S. Michele zu sehen ist: eine schwere Balkenkonstruktion auf Steinkonsolen. Auf diese Weise erklärt sich ebenso ungezwungen das Vorhandensein der leeren Streifen zwischen den Fenstern und unter dem Architrav, wie die verhältnismäßig gute Erhaltung der Sgraffiten des Erdgeschosses dieser Fassade im Vergleich zu denen der oberen Geschosse. Letztere Sgraffiten lassen sich nur vermuten und deshalb ist eine Ergänzung der Ecke nicht gut möglich; auf der anderen Fassade rücken die Sgraffiten des ersten und zweiten Stockes bis etwa 40 cm von der Ecke und werden hier durch ein senkrechtes Band abgeschnitten. Der architektonische Teil der Fassade ist nach einer Aufnahme von F. O. Schulze in Florenz gezeichnet, der mir auch obige Vermutung betreffs des Vordachs mitteilte

Die Frage nach dem Autor des Palazzo Corsi muß von der nach dem Erfinder der Sgraffiti getrennt werden; denn eine eingehende Vergleichung der Architektur mit der Wanddekoration überzeugt uns bald davon, daß dieselben verschiedenen Zeiten angehören: während jene im ganzen wie im einzelnen noch vollständig den noch nicht ganz



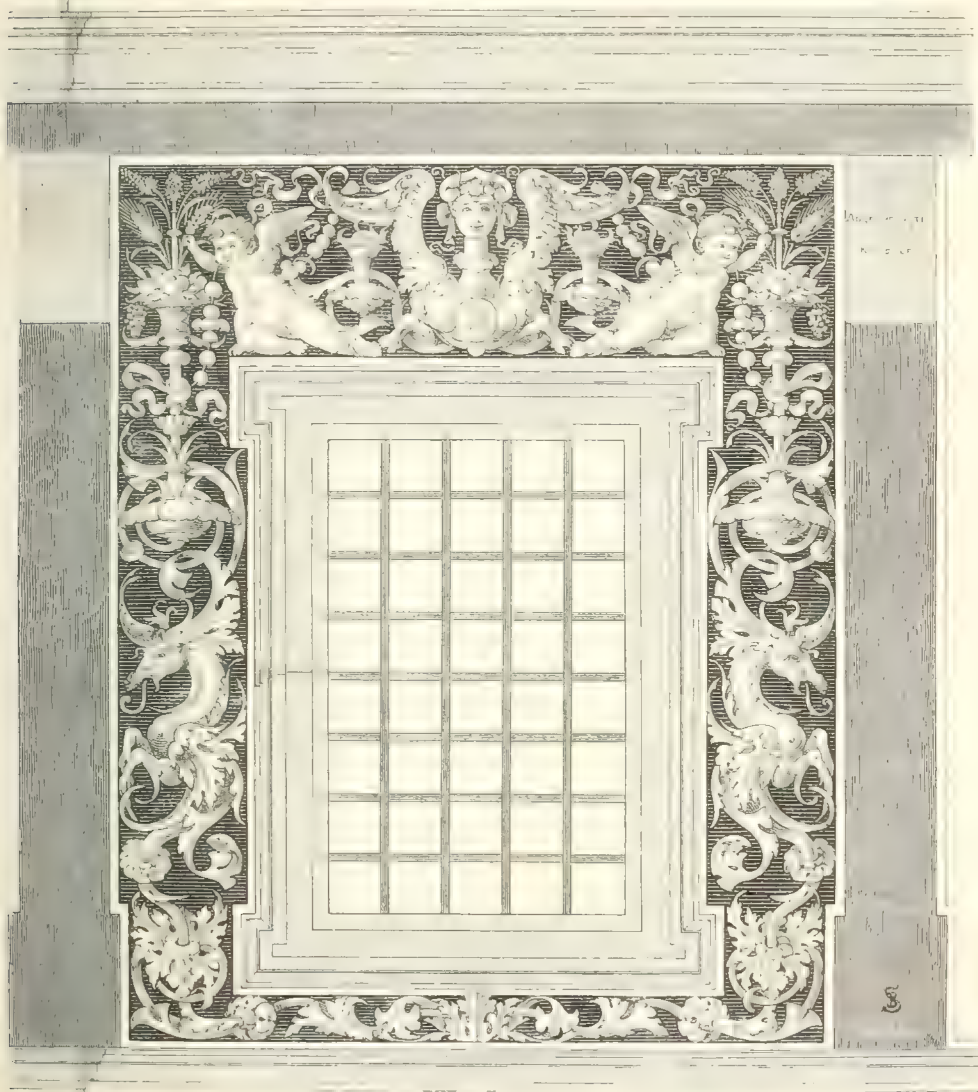
Teil der Fassade des kleinen Palazzo Corsi in Florenz.

reifen Jünglingsgeist der Frührenaissance atmet, entfaltet sich in den Sgraffiten schon mehr die entwickelte Blüte der Hochrenaissance, und wenn die Architektur wohl noch dem 15. Jahrhundert entstammt, so könnten die Sgraffiten etwa aus dem Anfang des Cinquecento herrühren. Erstere erinnert in mancher Hinsicht an die Bauten



Sgraffito vom kl. Palazzo Corsi in Florenz; Hauptgeschoß. Verkleinerte Nachbildung einer Lithographie in Spemanns Malerjournal.

Baccio d'Agnolo's, unter andern namentlich in den von ihm auch am Palazzo Bartolini angewandten steinernen Fensterkreuzen. Vasari erwähnt freilich den Palazzo Corsi im Leben Baccio's nicht; aber darin liegt wohl kein Hindernis, diesen als den Architekten des Baues anzusehen, da am angeführten Orte auch des Palazzo Serristori nicht Erwähnung geschieht, bei dem doch die Urheberschaft Baccio's meines Wissens nicht angezweifelt wird. Ihm schon deshalb allein auch die Sgraffiti zuzuschreiben, wäre gewagt;



Fenster mit Sgraffito-Umrahmung vom Erdgeschoß des [illegible] Palazzo Corsi.

denn ein Vergleich mit den Intarsien von S. Maria Novella zeigt auf den ersten Blick eine große Verschiedenartigkeit der Ornamentik, die sich auch bei eingehendem Studium wenig mindert. Dagegen besteht zwischen den Sgraffiten und den Schnitzereien und Intarsien am Stuhlwerk von S. Agostino in Perugia eine so auffallende Ähnlichkeit, — worauf ich zurückkommen werde — daß es naheliegt, für beides — die Sgraffiten und das Stuhlwerk — denselben Meister anzunehmen. Rührt letzteres von Baccio

d'Agnolo Baglioni her — wovon später die Rede sein wird — so ist man versucht, ihn auch für die ersteren als den Erfinder anzusehen. Der Bau selbst könnte ja als eine seiner ersten architektonischen Leistungen, die Sgraffiten könnten als spätere Arbeiten angesehen werden.

Der gegenwärtige Besitzer des Palastes, Marchese Corsi-Salviati, hatte die Freundlichkeit, auf meine Frage nach Urkunden über die Entstehung des Palastes und der Sgraffiten in der den Italienern eigenen liebenswürdigen Weise zu antworten. Demgemäß konnte er in den betreffenden Archiven über den Architekten nichts finden; wohl aber machte er mich hinsichtlich der Sgraffiten auf eine Stelle bei Vasari aufmerksam. Im Leben des Andrea di Cosimo Feltrini, den Vasari als den Erfinder der Sgraffitomanier angiebt,[2] spricht Vasari von Sgraffiten, mit denen Andrea das Haus des Andrea und Tommaso Sertini bei S. Michele di Piazza Padella geschmückt habe.[3]

Diese Casa de' Sertini ist der jetzige kleine Palast Corsi an der Piazza S. Gaetano, wie jetzt die Piazza Padella nach der ebenfalls umgetauften Kirche — S. Gaetano e S. Michele — genannt ist; das Wappen der Sertini befindet sich noch jetzt an der Hauptfassade. Nach offenbar urkundlichen Angaben des Marchese Corsi hat der Palast seinen Besitz mehrmals gewechselt: bis 1565 war er Eigentum des Paolo di Tommaso Sertini, Ende dieses Jahres kam er durch Vermittelung eines Giulio de' Nobili in den Besitz der Religione di S. Stefano, später in den der Familie Incontri und wurde am 12. April 1647 durch Kauf Eigentum der Familie Corsi. Somit kann kein Zweifel darüber sein, welchen Palast Vasari mit obiger Angabe gemeint habe; wäre er durchaus zuverlässig, so wäre auch die Frage über den Urheber der Sgraffiti endgiltig entschieden. Lassen wir dieselbe vorerst unerörtert und sehen wir zu, ob sich noch weitere Anhaltspunkte finden.

Unter den Handzeichnungen in den Uffizien finden sich von derselben Hand mehrere Blätter Entwürfe zu Sgraffiten, teils zu den vorliegenden, teils zu anderen; insbesondere sind es vier mäßig getuschte Federzeichnungen, die uns hier interessiren. Sie tragen in der Pini'schen Sammlung die Nummern: 88, 89, 48 und 76 und in Hirths „Formenschatz" (1880) die Nummern: 89, 90, 91 und 92. Wenn auch diese Entwürfe nicht direkt für den Palazzo Corsi bestimmt waren, so sind sie den ausgeführten doch so ähnlich, daß die gleiche Autorschaft schon bei flüchtiger Betrachtung in die Augen springt. Vor allem finden sich auch hier die kandelaberartigen Stützen mit den seitlichen Mittellinien, dieselben Blumen- und Perlschnüre, dieselbe Bildung der graziösen Delphine und langhalsigen Chimären, der Flügel, der Blütenknospen, der Schleifen, des Akanthus ꝛc. Am auffallendsten ist die Ähnlichkeit der Pfeilerdekoration des ersten Stockes und des Entwurfes Nr. 76 (bei Pini und Nr. 92 bei Hirth): bei beiden entwickelt sich das Ornament aus einer männlichen Maske, die eine Vase mit weit ausladendem Rande trägt, und aus deren akanthusartigem Bart ein Delphin oder eine Chimäre herauswächst, an deren Hinterkopf sich eine Volute ansetzt, die in einer senkrecht stehenden Blume — der Wurzel der seitlichen Mittellinie — endigt. Quer über dieser Blume und der Vase liegt zunächst ein kartuschenähnliches, dreigeteiltes Quer-

2) Nach Burckhardt giebt es dagegen schon Sgraffiti aus gotischer Zeit in Florenz.

3) „Da S. Michele di piazza Padella lavorò pur di graffito la casa d'Andrea e Tomaso Sertini, varia e con maggior maniera che l'altre due." Mit diesen „beiden anderen" sind ein Pal. Gondi in Borgo Ognissanti und ein Pal. Lanfredi am Lungarno (die jetzige Casa Romanelli?) gemeint.

stück, über dessen Mitte ein Fruchtkorb, u. a. mit Ähren, angebracht ist, von welchem zu beiden Seiten Perl und Blumenschnüre nach den seitlichen Stengeln herabhängen, die sich aus den runden Seitenteilen des Querstückes entwickeln.

Leider ist der Autor dieser Blätter nicht bekannt; aber ebenso wenig finden sich Zeichnungen von Baccio d'Agnolo oder Andrea di Cosimo.

Es bleibt nun noch der Vergleich dieser Entwürfe und der Sgraffiti mit dem Stuhlwerke von S. Agostino in Perugia übrig; doch wird es gut sein, zuerst die Urheberschaft des letzteren mit Bestimmtheit nachzuweisen.

Die in Gsell Fels' Reisehandbuch zu findende Notiz, wonach Baccio d'Agnolo das Stuhlwerk nach Zeichnungen des Pietro Perugino ausgeführt habe, ist auch die gewöhnliche Angabe des Kustoden. Wenn auch diese, besonders hinsichtlich Perugino's von Teirich „Intarsien" (Einleitung) angezweifelte, von Burckhardt (Cic. I, 272, b) verworfene Angabe allerdings ihr Mißliches hat, so muß doch dem semper aliquid haeret auch hier sein Recht gewahrt werden.

Adamo Rossi giebt in seinen historisch geordneten Daten über die Maestri e lavori di legname in Perugia (Perugia, G. Boncampagni & Co., 1871) unter dem 27. März 1501 an: Baccio d'Agnolo versprach an diesem Tage, auf den Juni zwei schöne und verschiedenartige Sitze als Proben für das Stuhlwerk zu machen, nach welchen er den genannten Chor auszuführen hätte; er erhielt dafür als Abschlagszahlung zum voraus 50 ducati d'oro larghi; bei Nichteinhaltung seiner Verpflichtungen verbürgt sich der Maler Pietro Cristoforo da Castello della Pieve = Pietro Perugino [4]) für Rückzahlung der Summe. Nachdem die zwei Musterstühle rechtzeitig abgeliefert worden waren, wurde unter dem 1. Okt. 1502 ein förmlicher Vertrag abgeschlossen, wonach Baccio das (früher 37, jetzt nur noch 33 Sitze zählende [5]) Stuhlwerk um den Preis von 1120 Gulden [6]) herzustellen sich verpflichtet, wobei Perugino wieder als Bürge eintritt und jenem sogar auf sein dringendes Bitten die Entwürfe macht (a sua petitione e comandamento li fa le mostre) (?).

Die Arbeit schritt aber nur sehr langsam vorwärts, so daß das Kapitel von S. Agostino am 29. Januar 1532 den Prior beauftragte, sich mit Baccio wegen Beschleunigung der Arbeit ins Vernehmen zu setzen. Das Legat eines gewissen Francesco di Cristoforo, der im Stuhlwerk inschriftlich genannt wird, setzte die Mönche in den Stand, ihrem Wunsch nach Beschleunigung der Arbeit einigen finanziellen Nachdruck zu verleihen.

Der Stempel der Unwahrscheinlichkeit, der mehreren der obigen Angaben aufgeprägt ist, veranlaßte Rossi, einen andern Baccio d'Agnolo als den Autor zu suchen; in der That findet sich in den Testamentsprotokollen eines Peruginer Notars ein solches vom 11. Juni 1529, worin ein Baccius olim Angeli Laurentii florentinus faber lignarius 2c. wegen Kränklichkeit sein Vermögen einem gewissen Sebastiano di Brunoro

4) Vasari nennt als P.'s Vater einen armen Mann aus Castello della Pieve, Namens Cristofano, ohne des Geschlechtsnamens Vannucci zu gedenken; die angeführte Stelle aus dem Archivio notarile (s. bei Rossi) sollte demnach wohl heißen: Pietro di Crist. Vannucci da C. d. P.

5) Rossi bemerkt dazu: da aus architektonischen Rücksichten die Wande der Tribuna, welche den Hauptaltar flankiren, entfernt wurden, so wurde das Stuhlwerk von 37 auf 33 Sitze reduzirt; von den entfernten Sitzen sind zwei geschnitzte Felder im mittelalterlichen Museum aufbewahrt

6) Fiorini millecento venti a bol. XL. per fiorino di moneta peroscina cioè fiorini 30 per sedia de sopra: die Rechnung stimmt nicht genau, da 37 Sitze nur 1110 Gulden kosten würden

Altoviti aus Florenz vermacht, da er selbst kinderlos war. Es wäre nun möglich, daß dieser Baccio noch einige Jahre gelebt und das Stuhlwerk vollendet hätte, und wir wären, da die bis jetzt angeführten Dokumente auch auf ihn zu beziehen sind, und da insbesondere die erbetene Mithilfe Perugino's, die oft rohe Holzarbeit und ähnliches eher einen weniger bedeutenden Meister vermuten lassen, berechtigt, einen Baccio d'Agnolo Laurenzii und nicht Baccio d'Agnolo Baglioni als Meister des Werkes anzuerkennen.

Diese von Rossi aufgestellte Behauptung setzt sich aus verschiedenen Momenten zusammen: es erscheint ihm unwahrscheinlich, daß Baccio d'Agnolo Baglioni, der am 2. April 1501 in Florenz eine Zahlung in Empfang nahm (Vasari IX, 233) am 27. März desselben Jahres noch in Perugia gewesen sein könne, daß er, der in seiner Jugend die vorzüglichen Intarsien von S. Maria Novella gearbeitet und sich dadurch einen Namen gemacht hatte, mit über 40 Jahren sich an Perugino um die Entwürfe gewendet habe, daß er bei den vielen ihm in Florenz obliegenden Arbeiten noch Zeit zur Übernahme auswärtiger Geschäfte gehabt habe, daß er, nachdem er einmal die Architektur gekostet, wieder zu Meisel und Stechbeutel gegriffen habe, daß endlich aus seiner Hand ein Werk hervorgegangen sein könne, das mit stellenweisen Ausnahmen roh und nachlässig geschnitzt ist. — Das erste Moment hat für mich nichts Unwahrscheinliches, da es selbst bei Annahme schlechter Verkehrsverhältnisse damals wohl keine außerordentliche Leistung war, in sechs vollen Tagen von Perugia nach Florenz zu reisen; alles übrige erklärt sich zum Teil aus der Arbeitsüberhäufung Baccio's und hinsichtlich der Bitte an Perugino vielleicht auch noch aus dem Wunsche, sich dem Geschmacke der Peruginer anzubequemen (in Betreff des Anteils Perugino's bin ich der Ansicht Teirichs, der ihn möglichst klein anzunehmen geneigt scheint). Die oft recht rohe Arbeit bewiese dann nur, daß Baccio die Arbeiten wohl entworfen und deren Ausführung oberflächlich geleitet, nicht aber selbst ausgeführt hat.

Völlig zweifellos wird aber die Autorschaft Baccio's durch einen von Rossi in dem Giornale di Erudizione Artistica (Band VI, 1877, S. 355, Anmerkg.) im Wortlaut wiedergegebenen Nachtragskontrakt vom 20. Juni 1532, der in Florenz abgeschlossen wurde und im Archivio generale di Firenze aufbewahrt wird; von Gaetano Milanesi aufgefunden, giebt er Rossi Veranlassung, die früher aufgestellte Vermutung fallen zu lassen.

In der Einleitung des Vertragstextes wird erwähnt, daß der magister Bartolomeus, seu Baccus quondam Angeli verpflichtet war, jenes Stuhlwerk herzustellen. Unter Bezugnahme auf den obengenannten vom 29. Jan. 1532 wird nun ein neuer Vertrag abgeschlossen, in welchem statt Baccio allein auch dessen über 25 Jahre alte Söhne Julianus, Franciscus et Filippus solidarisch für die Vollendung des Chores haftbar gemacht werden und auch der noch nicht 25 Jahre alte, also noch unmündige Sohn Dominicus mit einbezogen wird. Sie verpflichten sich, das Stuhlwerk in der Weise zu vollenden, wie es begonnen worden und zwar in der Zeit von 20 Monaten; das erste Feld (Fach, faccia) sollte im nächsten Dezember, das zweite im nächsten März fertig werden. Dafür werden cinquecento fiorini a bolognini quaranta per ciaschuno fiorino di moneta perugina als Zahlung in der Weise versprochen, daß bei Vollendung eines ganzen Feldes,[7]) jeweilig der siebente Teil obiger 500 fior. bezahlt werden sollte;

7) Faccia, damit ist wohl je eine der Seiten des Stuhlwerks gemeint, das sich an den sieben Wandflächen des Chores hinzieht

außerdem erhalten Baccio und seine Söhne an Naturalien: „10 Lasten gutes Korn, 25 Tonnen (barili) neuen Wein und 2 Krüge Öl" in verschiedenen Raten, und endlich ein Haus zur unentgeltlichen Benutzung, so lange sie zu arbeiten haben. Der Vertrag wurde abgeschlossen in der Werkstätte des Baccio und seiner Söhne in Florenz, in der Gemeinde S. Maria in Campo, in Gegenwart namentlich angegebener Zeugen.

Diesen urkundlichen Beweis, daß das Stuhlwerk von S. Agostino in Perugia von demselben Meister herrührt wie das in S. M. Novella, wo

BACCIO
D'AGNOLO

sich inschriftlich nennt, findet man beim Vergleich beider Werke nicht ohne weiteres bestätigt; sie zeigen sogar größere Verschiedenheiten in den Motiven und im Gesamtaufbau der Ornamente, als sie zwischen den Sgraffiten und dem Stuhlwerk von S. Agostino bestehen.[8])

Die Rückenfelder des letzteren zeigen gleich den Sgraffiten und den Entwürfen den Kanon der drei Mittellinien, und zwar mit einer Konsequenz durchgeführt, wie sie mit so bewußter Absicht nicht wieder vorkommt; die hohen Felder des Stuhlwerkes zeigen diese Eigentümlichkeit ausnahmslos, und auch bei den niederen Intarsien der vorderen Lehnen ist sie fast durchgängig angewandt. Auch die Art der Verwertung der Fauna, dann besonders der Schnitt des Akanthusblattes (der in den Intarsien und Schnitzereien nur noch handwerksmäßiger ist), die Kelch- und Diadembildungen, die Kartuschenmotive und anderes mehr sind sich in beiden Werken nahe verwandt.

Vergleichen wir die Füllungen der beiden in Rede stehenden Stuhlwerke miteinander, so finden wir in S. Maria Novella schon häufig den auf breiter, mit runden Füßen versehener Basis ruhenden architektonischen Aufbau, der in S. Agostino Regel ist; in beiden Fällen finden Putti die ausgedehnteste Verwendung. Mit Ausnahme einzelner Kleinigkeiten — wie des die Mitte krönenden Palmblattstraußes (Teirich, 1 und 7; Hirth 1880, Nr. 51), und der um Ölzweige geflochtenen Riemenknoten (Teirich, 5, Hirth, ebenda) haben sonst nur noch die vorkommenden Vasen wegen ihrer feineren Gliederung einige Ähnlichkeit miteinander. Daß die Intarsien von S. Maria Novella in ihrer ornamentalen Komposition höher stehen als die meisten Arbeiten in S. Agostino, unterliegt keinem Zweifel; die Thatsache findet aber ihre Begründung sehr einfach darin, daß Baccio nach Beginn der Arbeit für S. Agostino — wo einige der besseren Teile zuversichtlich seiner Hand zugeschrieben werden können (z. B. die erwähnte Füllung bei Hirth) — durch zahlreiche Aufträge seiner Vaterstadt genötigt war, sich für seine auswärtigen Arbeiten andere Kräfte zu suchen, da ihm an seiner Stellung in Florenz mehr liegen mußte als an den Aufträgen von auswärts.

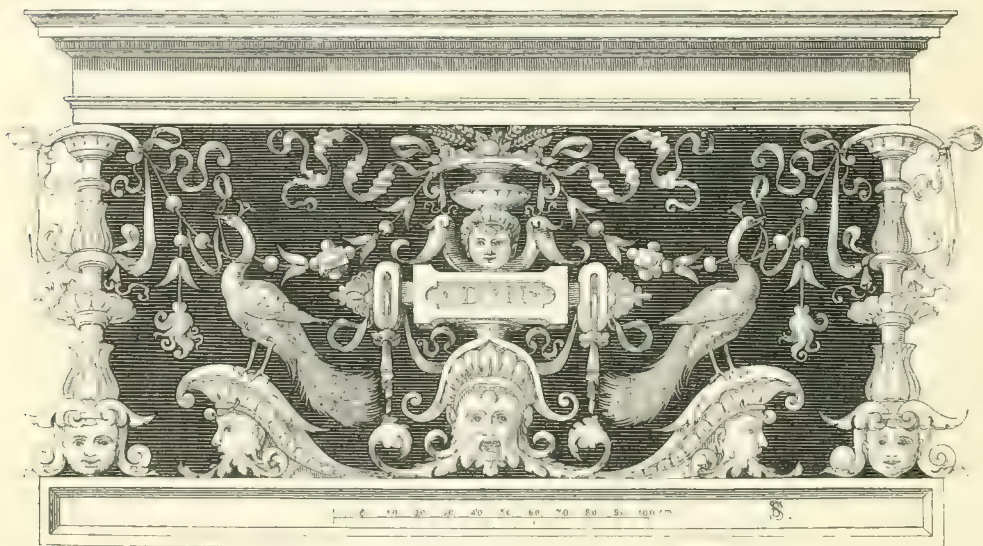
Um nun zu der ursprünglichen Frage nach dem Autor der Sgraffiten des Palazzo Corsi zurückzukehren, so ist zunächst die angezogene Stelle bei Vasari auf ihre Glaubwürdigkeit zu prüfen. Ist es möglich, Arbeiten des Andrea di Cosimo Feltrini nachzuweisen, welche entschiedene Ähnlichkeit mit den Sgraffiten haben — wobei zunächst die oben in der Note angegebenen Paläste in Betracht gezogen werden müßten —, so müssen wir Vasari Glauben schenken; aber dann muß dem Andrea auch Einfluß auf das Stuhlwerk von S. Agostino zugeschrieben werden, da es nicht wahrscheinlich ist,

8) Vgl. Hirth, Formenschatz 1880, Blatt 51, und Teirich, Intarsien, Blatt 14 und 15.

daß er umgekehrt aus den etwa gleichzeitigen, aber nicht in Florenz befindlichen Füllungen Ideen geschöpft habe. Können dagegen keine entsprechenden Arbeiten Andrea's nachgewiesen werden, so müssen die Sgraffiti und natürlich auch die Entwürfe dem Baccio d'Agnolo zugeschrieben werden. Da mir keine Arbeiten Andrea's erinnerlich sind, so muß ich die endgiltige Entscheidung dieser Frage einer berufeneren Feder überlassen; ich füge nur bei, daß mir der letztere Fall wahrscheinlicher vorkommt wegen der Beziehungen Andrea's zu Vasari und weil — nach Baldinucci — seine Blütezeit erst um 1538 zu setzen ist, also circa 20 Jahre nach der mutmaßlichen Entstehung der Sgraffiti.

Sowohl zur Feststellung des Autors der angeführten Handzeichnungen in den Uffizien, bei denen es ohnehin von Ignoti del secolo XVI wimmelt, als zur Entdeckung eines hervorragenden Meisters in der Sgraffitodekoration würde es sich lohnen, die Frage näher zu untersuchen.

Leopold Gmelin.



Fensterbekrönung in Sgraffito am Pal. Corsi in Florenz.

Die französische Skulptur der Gegenwart.

Von C. v. Fabriczy.

Mit Abbildungen.

(Fortsetzung.)

VIII.

s mag auf den ersten Blick willkürlich erscheinen, wenn wir hier einige Worte über die religiöse Monumentalskulptur anschließen. Der Charakter des Stilvollen par excellence, den wir gewohnt sind von den Schöpfungen der heimischen Kunst in diesem Zweige zu beanspruchen, mag die Stelle, die wir unserer Besprechung geben, einigermaßen motiviren, die Unmöglichkeit, sie anderswo organischer in den Rahmen dieser Studie einzufügen, mag unser Vorhaben entschuldigen.

Der Laie, welcher den schwungvollen Betrieb der für die Bedürfnisse des Kultus sorgenden Bildhauerateliers der Rue Bonaparte, der von Käufern nie leer werdenden Magazine der Rue St. Sulpice als Maßstab nehmen wollte, müßte von der Bedeutung der religiösen Skulptur im Kunstleben des modernen Frankreich einen höchst respektablen Begriff bekommen. Freilich nur so lange, bis er sich überzeugt hätte, daß all dies nicht Kunst, sondern Industrie, daß es im besten Falle süßliche Produkte einer unwahren Affektation sind, die hier für die Bedürfnisse der gläubigen Provinz in fabriksmäßigem Betriebe hergestellt werden. Von ihnen wollen wir nicht sprechen. Aber es hat in Frankreich, es hat insbesondere in seiner Hauptstadt in den letzten beiden Dezennien der Aufgaben genug gegeben, an denen sich die religiöse Bildnerei im besten Sinne des Wortes bethätigen konnte. Wir meinen die großen Kirchenbauten, die zum Teil unter dem Kaiserreiche, zum Teil seit seinem Sturze und bis auf die jüngsten Tage in Paris entstanden oder noch im Entstehen begriffen sind. Die bedeutendsten Bildner wurden zu ihrer Ausschmückung herangezogen, die Freiheit ihres Schaffens durch Programme und dergleichen Fesseln möglichst wenig eingeengt. Wenn trotzdem das Resultat den gehegten Erwartungen nicht entspricht, so liegt der Grund dafür in dem der ganzen heutigen Kunst, und der französischen mehr als jeder anderen, innewohnenden Mangel an Begeisterungsfähigkeit für die religiösen Ideale. Gestalten von dem edlen Ernst, der rührenden Schönheit jener Hipp. Flandrins hat die modernste Epoche nirgends zu schaffen vermocht. Wie oft ist aber auch heute ein Werk der religiösen Kunst noch der spontane Ausdruck des frommen Bedürfnisses seines Schöpfers? Bedarf es nicht des von oben kommenden Auftrages, der ihm dessen Ausführung auferlegt, der seine künstlerischen Intentionen, seine Neigungen, welche nach ganz anderen Richtungen liegen, in diese Sphäre zwingt? So scheinen denn die besten Künstler, sobald sie sich einer ähnlichen Aufgabe gegenübergestellt sehen, all ihre ursprüngliche Kraft, all ihre eigene Gestaltungsfähigkeit zu verlieren und bringen es im besten Falle zu formellen Nachahmungen der Gebilde vergangener Epochen. Zu solchen ist den Bildnern bei den zahlreichen Restaurationen mittelalterlicher Kirchenbauten ausgiebige Gelegenheit geboten, und man muß anerkennen, daß ihrer manche, wie Michel-Pascal, Tournier, Dechaume es in dieser Spezialität zu allem gebracht haben, was sich dabei durch äußerliche Mittel erreichen läßt. Ein anderes ist es aber um Schöpfungen, in denen sich der religiöse Charakter der Gegenwart kennzeichnen soll. Ihnen fehlt fast durchgängig der Hauch unmittelbarer Inspiration. Ein treffender Beleg hierfür ist z. B. der reiche Skulpturenschmuck der St. Clotildenkirche an Portalen (von Toussaint, Oudiné, Leharivel) und im Innern (von Pradier, Duret, Guillaume), den wir jedoch, als der früheren Epoche angehörend, hier nicht näher besprechen wollen.

Relativ das Beste, was unsere Epoche hier leisten zu können scheint, hat sie in der Dekoration von St. Augustin geleistet. Jouffroy's Hochreliefgestalten von „Christus und den zwölf Aposteln", als durchlaufende Galerie über den Eingangsarkaden der Fassade angeordnet, bewahren das Gepräge monumentaler Dekoration, obwohl sie freilich in der gleichmäßigen Charakterisirung eine gewisse Ideenarmut verraten. Bonnassieux's „Relief des h. Augustin zwischen seiner Mutter und dem h. Ambrosius" (Seitenfassade) gehört dagegen in Komposition und Ausführung zum Gelungensten dieses Genres. Auch Lequesne's Pendant dazu: „Der h. Ludwig, h. Dominikus und Leo d. Gr.", sowie die Propheten und Kirchenväter an den Eckpfeilern der Fassade und Längsseiten von Gruyère, Cavelier, Lequesne sind ausdrucksvolle Figuren, mag auch hier und da in ihnen etwas Theatralisches mitklingen. Im Innern erwähnen wir die unter den Kuppelpendentifs angeordneten Reliefs der Kardinaltugenden von Mat. Moreau, als Beispiel dafür, wie armselig sich der moderne Sinn mit diesen Allegorien, deren er nicht meint entraten zu können, mitunter abfindet: zwei Engel umstehen einen Kandelaber, an dem eine Scheibe mit dem Namen der Tugend hängt, deren Attribute in den Ecken des Reliefs herumliegen!

Ebenso mißlungen wie der monströse Bau, den sie zieren sollten, scheint uns das Ensemble der Skulpturen an der Ste. Trinité. Von den Aposteln an den Pfeilern des Innern (von Gauthier, Chaterousse, Truphème, Hebert und anderen) wollen wir ganz schweigen, aber wie paßt nun zu Guillaume's und Loisons Kirchenvätern an der Fassade in ihrer ernsten Klassicität all der pruntende Apparat der vier allegorischen Gruppen auf der oberen Balustrade, der Stärke (Carpeaux), Gerechtigkeit (Crauk), Mäßigkeit (Maillet) und Klugheit (Cavelier)? Der kirchlichen Bestimmung des Baues entsprechen noch am meisten die auf der Plattform vor den Eingangsarkaden aufgestellten Bildwerke Durets, nach seinem Tode von Lequesne vollendet: die glücklich komponirte Gruppe der „Caritas" und die schön empfundenen „Engel der Liebe und Hoffnung" ihr zur Seite.

Neuerdings soll auch das Pantheon einen reichen Statuenschmuck erhalten; die Aufträge dazu sind an die bedeutendsten Künstler ergangen. Was davon bisher ausgeführt an Ort und Stelle steht — Caveliers St. Rémi, Perrauds St. Denys, Fremiets h. Gregor v. Tours, Jouffroy's h. Bernhard und Hiolle's h. Johann v. Matha — ist kaum geeignet, den kirchlichen Eindruck des Gebäudes zu erhöhen, höchstens den hohlen Pomp seiner Architektur in den Gebilden der Schwesterkunst ausklingen zu lassen.

Auch was sonst in und an älteren und neueren Kirchen von Bildwerken vorkommt, bietet wenig Erfreuliches. Thomas' großes Tympanonrelief der „Steinigung des h. Stefanus" am Hauptportal von St. Etienne du Mont leidet trotz aller Tüchtigkeit im einzelnen an zu großer Unruhe der Komposition, auch des sonst so begabten Tournois' Portallunette der „Grablegung" an Notre Dame du Secours (Ménilmontant) ist in Komposition und Ausdruck eine unerquickliche Charge, natürlicher empfunden sind Barthélemy's Seitenportallunetten der „Darstellung Mariä" und „Flucht nach Ägypten". An den von Delaplanche herrührenden Fassadenskulpturen an St. Joseph (Belleville) ist die „Madonna" (1876, abgeb. L'Art 5. Bd.) über dem Portal ein Werk von schöner Einfachheit des Motivs, naiv innig, realistisch gefaßt, das Christuskind auf der Weltkugel dagegen eine wunderliche Ausgeburt der auch auf diesem Gebiete nach dem Pikanten, noch nicht Dagewesenen suchenden Phantasie der modernen Kunst. Eines der trefflichsten hierher gehörigen Werke sind Perrey's Tympanonreliefs an St. Jean de Belleville. Wie der Bau von Lassus wohl das gelungenste Beispiel einer Nachbildung französischer Frühgotik gewährt, so hat auch der Bildner den Charakter der Skulptur jener Epoche glücklich zu treffen und dabei manche Inkorrektheit, die in jenen Bildcyklen stört, zu vermeiden gewußt. Die Johannesstatue am Mittelpfosten des Hauptportals ist ein treffliches Werk desselben Bildners.

Auch sonst hat es den Künstlern nicht an Gelegenheit gefehlt, sich in Einzelwerken religiösen Genres zu bethätigen. Zwar ein großer Teil deckt ihre scheinbar hierher gehörigen Schöpfungen nur mit der Flagge des der heiligen Historie entlehnten Stoffes, treibt aber im Wesen mit vollen Segeln gegen den Hafen des Naturalismus. Wenigstens hielte es schwer, Bild-

werken, wie Chatrousse's üppigsinnliche „Magdalena in der Wüste" (1864, Staatseig., abgeb. Gaz. d. b.-a. 1864), Franceschi's gar zu genrehaft posirender „Glaube" 1861, Etex's wunderlicher, in dichtem Dornengestrüpp gelagerter „h. Benedikt" (1865, Luxembourg), Lenoirs durchaus nur als Aktstudie behandelter „h. Sebastian" (1875, Gips) im Rahmen eines Denkmals, welches der religiösen Erbauung dienen soll, ihre Stelle anzuweisen. Hat doch schon desselben Bildners Hochrelief des toten Christus in einer Kapelle von St. François-Xavier in seiner äußersten realistischen Wiedergabe eines kirchlichen Stoffes etwas für jedes gesunde Gefühl höchst Peinliches. Aber auch strenger gedachte Werke, wie Leharivels ausdrucklos kalte „h. Magdalena" (1861, Gaz. d. b.-a.), Delaplanche's charakterlos weiche „h. Agnes" (1873, St. Eustache), Maguiliers starrer „h. Petrus" (1876, St. Pierre de Montrouge), Gauthérins trefflich gemeißelter, aber sentimental angekränkelter „h. Sebastian" (1876, Staatseig., Gaz. d. b.-a.), Moreau-Vauthiers süßliche „h. Genovefa" leiden an den oben bezeichneten Mängeln. Ausnahmen, wie des Letztgenannten einfach innige „Unbefleckte Jungfrau" (1878, Stein, für die Kapelle im Hôtel Dieu), oder die „Madonna mit dem Kinde" von Dubois, im Stil der Florentinischen Renaissance 1867, für das Pantheon bestimmt), sind nur geeignet, die Regel zu bestätigen.

(Eine zweite Serie von Aufsätzen folgt.)

Die Kunstausstellung im Senatspalast zu Mailand.

Mit Illustrationen.

II.

Der Fremde, der in Italien Ausstellungen besucht, wird sehr wohl daran thun, sich vor allen Dingen aus dem Sinne zu schlagen, daß er in dem Lande weilt, in welchem sich die größten Wunder der Renaissance vollzogen haben. Es würde sowohl für den Beschauer enttäuschend, als für den Künstler beschämend sein, wenn jemand auf diesem Fleck Erde maßgebende endgiltige Vergleiche aufstellen wollte. Jedermann weiß, daß es gesegnete Epochen giebt, in denen alles auf materiellem sowohl als auf geistigem Gebiete in höheren Schwung kommt, und daß solche Blütenentfaltung eines Ortes oder einer Zeit gerade auf die Kunst den stärksten Einfluß ausüben muß. Dergleichen Phänomene mögen wohl erklärlich sein, aber jedenfalls übersteigt es die menschliche Kraft, sie hervorzurufen, und was noch trauriger ist, es ist ihre unwiderrufliche Bestimmung, sich nie zu wiederholen. Selbst die sogenannte italienische Renaissance fußt nicht auf einem andern vorhergegangenen naturgemäßen Vorgang auf diesem Gebiete. Die Künste fanden wohl gegen Ende des 15. Jahrhunderts größere Beachtung, aber zu einer selbständigen Entfaltung hatten sie es nicht gebracht, die Antike wurde noch nicht studirt, und so kam alles künstlerische Streben jener Zeit kaum über den guten Willen hinaus.

Doch andere Zeiten, andere Sitten und ganz besonders andere Gedanken — und seit vier Jahrhunderten hat sich wohl alles sehr verändert. Man ist in einer andern Welt! Sollte aber dennoch die Berechtigung zu einem Vergleich zwischen einst und jetzt gefunden werden, so müßte dieselbe in der Lauheit und Unthätigkeit von ganz Europa gesucht werden; denn der Unterschied der Idiome verhindert heutzutage die einzelnen Glieder Europa's nicht mehr, sich als eine solidarische Familie anzusehen.

Leider bemerkt man auch hier in den geistigen Produktionen nirgends einen belebenden Strom. Seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts, vielleicht auch schon etwas früher, hat Italien das Szepter, welches ihm unstreitig im Reiche der Kunst gehörte, an eine ihm verwandte Nation abgetreten, die, vereinigt und einträchtig wie sie war, sich rascher und geschickter zeigte, dasselbe zu ergreifen und fortan zu führen. Es war dies die Vergeltung für den plötzlichen Aufschwung des 16. Jahrhunderts. Italien mußte durch diese kaudinischen Pässe hindurch; und so sehr es sich auch

heute bemüht, sich herauszuarbeiten, es wird noch lange dauern, bis es dies Ziel erreicht. Alle nationalen Ausstellungen von 1870 an bis jetzt liefern den Beweis hierfür, und die eben in Mailand stattfindende schlägt bedauerlicherweise auch nicht aus der Art. Letztere trifft außerdem (was wir schon im vorhergehenden Artikel berührt haben) noch das Unglück, zu rasch auf die Turiner Ausstellung zu folgen, so daß sie unmöglich reich an gediegenen Kunstwerken sein kann. Was die Reichhaltigkeit der Anzahl nach betrifft, läßt sie jedoch nichts zu wünschen übrig; denn die Malerei allein, mit der wir uns jetzt ausschließlich zu befassen haben, weist 1200 Nummern auf — Aquarelle, Zeichnungen, Stiche ꝛc. nicht mit gerechnet.

Daß diese Ausstellung sich in keiner Beziehung über die Grenzen der Mittelmäßigkeit erhebt, ist eine selbst von den Urhebern und Veranstaltern derselben anerkannte Thatsache. Und dennoch hat sie einen riesigen Erfolg aufzuweisen, denn schon jetzt, kaum einen Monat nach ihrer Eröffnung, ist eine Summe von 400000 Frs. umgesetzt worden. Der hieraus leicht zu folgernde Schluß, diese Ausstellung trüge einen merkantilen Charakter, träte nun wohl der Ehre unseres Landes und unserer Kunst empfindlich nahe, kann aber leider nicht widerlegt werden. In der Richtigkeit dieser Bezeichnung liegt der schwere Tadel, der sie trifft. Das Schlimmste daran ist, daß die materielle und die moralische Lage des Landes so gestaltet ist, daß in dieser Weise damit gerechnet werden mußte. Einen Beweis hierfür mögen Sie in folgendem finden: ein Teil einer Lotterie oder Prämie, die Summe von 150000 Lire, ist bestimmt worden, um Kunstwerke damit anzukaufen, und zwar 150 an der Zahl, so daß ungefähr 1000 Lire auf eines gefallen wären. Nur mit schwerer Mühe konnte durchgesetzt werden, daß diese Summe nur auf 130 oder höchstens 140 Werke verwendet wurde. Deutlicher kann man doch die Achtung, die das Land seinen Künstlern entgegenbringt und vice versa nicht illustriren.

Niemand wird sich demnach darüber wundern, wenn in der Malerei, ebenso wie wir es bei der Skulptur zu verzeichnen hatten, das Unbedeutende, in der Eile ohne geistiges und ohne technisches Studium Hingeworfene die Oberhand behält. Ja noch mehr! Hier unter der Ägide der Farbe machen sich Übereilung und Gedankenlosigkeit noch breiter. Hören Sie einen in der Geschichte der Ausstellungen unerhörten, nie dagewesenen Fall! Ein Künstler setzt uns 34 Bilder vor, teils Tempera-, teils Pastellgemälde, kleine Genrebilder ohne Namen, ohne Bedeutung, ganze auf die Erde hingestreckte Figuren — Kopfstudien, Tiere, Landschaften und dergleichen Skizzen — und in wenigen Tagen ist das alles vollständig ausgekauft. Es war ein reines Delirium und zwar ein endemisches Delirium, das sich noch weiter erstreckt: der erwähnte Künstler ist ein junger Neapolitaner, Francesco Paolo Michetti, der gewiß nicht talentlos, aber jedenfalls von einer Keckheit ohnegleichen ist. Ihm genügt es, die Dinge nur anzudeuten, anstatt sie auszuführen. Allerdings skizzirt er mit lebendigem, energischen Pinsel, glänzenden schreienden Farben, und zuweilen finden sich ganz vollendete Partien neben anderen nur oberflächlich angedeuteten — seltene Sonnenblicke, die aus dem sie umgebenden Dunkel hervorleuchten. Der Hintergrund scheint stets dem Zufall überlassen — der Standpunkt, die Erde ist meist so undeutlich, daß man nicht weiß, soll dies Chaos Vegetation, Gestein oder Sumpf vorstellen. Es liegt unleugbar etwas Geniales in diesen Sachen, um es kurz zu sagen: es ist der neapolitanische Improvisatore, auf ein anderes Kunstgebiet übertragen, — ein Kaleidoskop von Formen und Farben, die zum Denken anregen, denen aber kein tieferer Gedanke zu Grunde liegt. Wenn ich mich hier länger bei Michetti aufgehalten habe, als sein künstlerisches Verdienst rechtfertigen kann, so ist das nur geschehen, um zu zeigen, daß die Sympathien und Erfolge, welche er so rasch errungen hat, ihre Basis in der heutigen Kunstrichtung Italiens finden. Selbst die gebildeteren Stände fassen die Kunst nur als einen Sinnenreiz auf, als ein Spiel mit dem Pinsel, als einen Gegenstand des momentanen, aber auch nur sehr momentanen Interesses — und vor allem muß sie als Zimmerdekoration fungiren. Jeder Zweifel an dieser Behauptung wird zur Gewißheit, sobald man die Ausstellung einer ernsten Prüfung unterzieht. Nur mit großer Mühe können unter den 1200 Nummern etwa 20 Bilder herausgefunden werden, die einen historischen Gegenstand behandeln. Es liegt demnach die Vermutung nahe, daß die Künstler nur solche Bilder malen wollen, die kein langes Nachdenken erfordern; so liefern sie denn größtenteils Scenen aus irgend einem Drama oder einem Roman, die kaum als Illustrationen zu den billigsten Ausgaben der-

selben zu verwenden sind. Nur wenige Ausnahmen sind vorhanden, in denen das historische Moment wirklich überwiegend ist. Dazu gehören zwei Gemälde von Michis aus Mailand: „Franz I. von Frankreich vor der Schlacht zu Pavia" und „Leo X. am Sarge Raffaels Thränen vergießend". Ferner „Pamfilio am Hofe der Sforzas" von Sanquirico; „Judas, der die Silberlinge zurückgiebt" von Carcano; „Die Mutter der Gracchen" von Guida aus Neapel „Milton, sein Gedicht verkaufend" von Bianchi aus Lodi und noch ein biblischer Gegenstand von Vela, die Geschichte von Sauls Kebsweib, Rizpa.

Hiermit habe ich nahezu alle Bilder genannt, die auf eine historische Benennung, damit aber noch keineswegs auf die Beachtung als Kunstwerke Anspruch erheben können. Die Berechtigung dazu fehlt ihnen, weil sie die Entwickelung des historischen Vorganges nicht wirkungsvoll genug zum Ausdruck bringen und weil keinerlei technische Vollendung die angestrebte Wirkung unterstützt. Ein Gemälde von Delleani aus Turin: „Sebastiano Veniero stellt nach der Seeschlacht von Lepanto dem Dogen die Gefangenen vor", verdient Beachtung, es besitzt einige vortreffliche Eigenschaften; aber die Disposition des Ganzen ist mangelhaft. Die Hauptpersonen werden von konventionellen Figuren so sehr in den Hintergrund gedrängt, daß der Vorgang dem Beschauer unklar wird. Das einzige Bild, das mit Recht ein historisches genannt werden kann, ist von Magistretti aus Mailand: „Mailand bei der Nachricht vom Tode Victor Emanuels". Das ist ein richtiges historisches Dokument; eine derartige Episode kann nicht mit mehr Wahrheit und Empfindung dargestellt werden, als es hier der Fall ist. Es ist ein wahrer Jammer, daß diese wundervolle Komposition durch stümperhafte Zeichnung und Malerei total vernichtet ist.

Das historische Genre, das den heutigen Künstlern näher liegt als der große historische Stil, ist in unserer Ausstellung ziemlich gut vertreten. Hierher gehören zwei Bilder von Sciuti aus Rom: „Der Nachtisch eines römischen Patriziers" und „Der Wetteifer beim Rennen in der Nähe einer Stadt in der Campagna". Ersteres, ein ziemlich abgeschmacktes Ding, stellt eine Tänzerin vor, welche ihre Reize enthüllt; das zweite ist besser und übt auch schon durch seine Scenerie größere Anziehungskraft aus. Ferner „Die Fütterung der Muränen" von Sagliano aus Neapel. Dieses Bild würde ebenso wie Gérome's „Morituri" dem Verfall Roms ein wohlverdientes Stigma aufdrücken, wenn das Grauenhafte des Vorganges zum richtigen Ausdruck käme. Dazu ist aber der Rahmen zu eng. Auf solch kleinem Raume können die Physiognomien unmöglich jene Mannigfaltigkeit des Ausdrucks zeigen, den historische oder doch quasi historische Bilder erfordern; hier glaubt man sich höchstens in eine Gesellschaft guter Freunde an einen künstlichen Teich in der Nähe von Rom versetzt. Hoch über den eben angeführten Bildern steht Muzziolis (Florenz) „Tempel des Bacchus". Wir befinden uns im Innern eines römischen Tempels in dem Augenblicke, wo die dionysischen Feste gefeiert werden. Im Hintergrunde umtanzt eine entfesselte Bande die Statue des Gottes, während im Vordergrunde eine Bacchantin hüpfenden Schrittes einem ihrer Gefährten zu Hülfe eilt, der besinnungslos vor Trunkenheit zu Füßen einer riesigen Amphora hingesunken ist. Das ganze Interesse konzentrirt sich auf diesen beiden Figuren, die mit bewunderungswürdiger Feinheit zu Repräsentanten des ganzen Vorganges gemacht sind. Es ist dies eines der wenigen Gemälde, die uns in jedweder Richtung mit der Ausstellung versöhnen.

Warum ein Bild von Massarani, „Der Liebesbote im Orient", den Namen eines Historienbildes trägt, ist mir unfaßlich. Das Beste, was diesem Machwerk widerfahren könnte, wäre, daß es totgeschwiegen würde. Aber da es aus den Händen eines Senators hervorging, der in öffentlichen Kunst- und Litteraturfragen das große Wort führt, so muß man es wohl besprechen. Fassen wir uns kurz! Für Gelehrte ist es ein Ding ohne Sinn und Verstand für Künstler eine Arbeit ohne das geringste künstlerische Verdienst. Da Herr Massarani sehr reich ist, wird er am besten thun, diesen unglücklichen Versuch seinen eigenen Wänden zu widmen.

Soviel ist nach diesem erwiesen, daß die Historienmalerei sehr armselig vertreten ist. Der historischen Gesellschaft zu Mailand, welche den Cantu'schen Preis zu vergeben hat, wird es keinesfalls leicht werden, denselben anzubringen.

Die Genremalerei trägt, wie in Frankreich, so auch hier auf der ganzen Linie den Sieg davon. Und doch ist dies eine Gattung von Malerei, die in der Richtung, in der sie sich bei uns

bewegt, einen vorzugsweise äußerlichen Charakter angenommen hat und nur durch Technik das Auge zu blenden sucht. Die Wahl des Gegenstandes ist von gar keiner Wichtigkeit; dieselbe richtet sich meist nach schon Vorhandenem, vorausgesetzt, daß der Erfolg des Tages demselben günstig war oder bleibt auch ganz dem lieben Zufall überlassen: das erste beste Modell, das erste beste Kostüm giebt den Ausschlag zu solchen Bildern. Wie entsetzlich weit haben wir noch bis zu einem Knaus, einem Vautier, einem Hildebrandt, einem Defregger u. a. m., welche die deutsche Genremalerei so glänzend vertreten. Selbst Girolamo Induno, der Ihnen von den Kunstausstellungen des eigenen Landes wohl bekannt sein wird, was ist er mehr als ein liebenswürdiger Kolorist? Seine Zeichnung ist kraft- und saftlos, seine Komposition ausdruckslos und kalt. Wir geben jetzt auf anderen Gebieten und in anderer geistiger Richtung denselben Weg bergab, wie wir es schon einmal mit den Nachahmern Michelangelo's haben thun müssen, bei denen Atelier-Posen die Größe ihres Vorbildes ersetzen sollten. „Der Abschied der Konskribirten vom Jahre 1866", gewiß ein ergreifender Vorwurf, dem leicht Leben und Gefühl einzuhauchen wäre, ist immer nichts anderes als eine Versammlung hübscher Bauerndirnen, bei denen die Neugierde jedenfalls die Empfindung überwiegt, Burschen im Festtagsputz, hier und da einmal eine gute Karikatur, aber von einer Episode, die zum Herzen spräche, keine Spur. Ein anderes kleines Bild von Induno (er malt immer nur kleine Bilder), „Eine Partie Schach im 14. Jahrhundert", ist einer Scene des hier sehr bekannten Dramas gleichen Namens entlehnt. Während aber dieses von Gemütsaffekten und Leidenschaft überfließt, ist das Gemälde kalt und leblos im Ausdruck bleiern und abstoßend, was das Kolorit betrifft. Induno besitzt gar nichts von jener anmutigen Grazie, die uns in einem andern Bilde, „Die Präliminarien", so anziehend entgegentritt; nur müssen wir hier wieder der Zeichnung und Perspektive entsagen.

Ein neuer Genremaler, der seit einigen Jahren sich die Gunst des Publikums in hohem Maße errungen hat, ist Girolamo Favretto, ein Venetianer. Sein besonders gutes Auge besitzt die Eigenschaften einer Camera obscura, und seine glückliche Hand vermittelt den Ausdruck dessen, was der Blick gefaßt hat, mit meisterhafter Geschicklichkeit und echt venetianischem Farbenzauber. Sein Kolorit ist dem des Tiepolo vergleichbar; es ist mannigfaltig, aber undurchsichtig, ohne Abtönung. Hier und da auch einmal ein heiterer Hintergrund und mutwillig und keck hingesetzte Farben, die seinen Sachen einen eigentümlichen Reiz verleihen. Sehr hübsch malt er, notabene wenn er will, Scenen aus dem niedern venetianischen Volksleben. Seine Bilder, obgleich dieselben auch nie die Dimensionen eines Quadratmeters übersteigen, bieten uns doch stets vortreffliche Typen, seine Köpfe haben Ausdruck und sind fleißig durchgeführt. Was man ihm vielleicht vorwerfen könnte, wäre, daß ihm die Charakteristik abgeht. Da ist z. B. ein Bild: „Ein Schirmflicker", um den drei oder vier Landmädchen gruppirt sind; alle haben dasselbe Lächeln auf den Lippen und geben sich nicht die geringste Mühe zu verbergen, daß das nämliche Modell in verschiedener Stellung und verschiedener Kleidung hat herhalten müssen. Und dieses ist noch entschieden das beste von den fünf ausgestellten Gemälden. (S. die Abbildg.) Die anderen haben höchstens eine oder zwei Figuren, sind mit derselben geschickten Pinselführung gemacht, werden aber nur zu bald zu der Masse der gewöhnlichen Marktware herabsinken, zum großen Nachteil des Künstlers, der sich in den letzten paar Jahren ein kleines Vermögen erworben hat, und zum großen Nachteil der Kunst, für die in Favretto, wenn er sich nur ein wenig Mühe geben wollte, ein origineller Künstler hätte erblühen können.

Die Erfolge Favretto's haben ihm in Venedig und Umgebung mehrere Nacheiferer geworben. Einer derselben ist Luigi Nono. Er hat ein Bild gebracht, „Das Ave Maria" oder „Das Abendgebet", in welchem er Favretto ganz genau nachahmt; dieselben Figuren, dieselbe Behandlung der Farbe. Aber in einem andern Bilde beweist Nono, daß er mehr kann als Favretto. Die „Arme Mutter", die sich trostlos über das leere Bettchen ihres verstorbenen Kindes hingeworfen hat, ist kein gewöhnliches Machwerk sondern eine tief empfundene, durchgefeilte Arbeit. Wohl ist der Ton noch düsterer und ernster gegriffen, als selbst eine solche traurige Situation es erfordert, doch das ist ein Fehler, den ein Künstler in dem Maße ablegt, wie er den Stoff mehr beherrschen lernt. Ein anderer Genremaler, der gern in die Fußstapfen Favretto's treten möchte, ist Luigi Mion. Seine Bilder bewegen sich in demselben Gedankenkreise. „Bettelei um einen

Beitrag zur Messe" erklärt sich von selbst. Drei Kinder verschiedenen Alters sprechen die Vorübergehenden um kleine Gaben an. Alle drei Figuren sind ausdrucksvoll und charakteristisch; sie würden unser ganzes Lob verdienen, wenn sie nicht so schwerfällig und nachlässig ausgeführt wären. Ein anderes kleines Bild desselben Meisters, „Fleiß und Langeweile", zeigt zwei jugendliche Milchverkäufer in Venedig, die den Profit des Tages aufmerksam überzählen, während ein dritter Junge gähnend dabei steht, ohne sich von diesen ökonomischen Sorgen anfechten zu lassen. Bedeutender als diese drei, Favretto mitgerechnet, ist Alessandro Zezzos, ebenfalls aus Venedig. In ihm geht ein neuer Stern am Horizont der Kunst auf, während Favretto's Stern unterzugehen scheint. Zezzos' Bild „Die Fächerverkäuferin" ist frei von jeder Konvention, durchaus originell. Die Verkäuferin hat ihre ziemlich wertlose Ware auf der Erde ausgebreitet; um sie herum stehen ihre Kunden aus den untersten Schichten des Volkes, welche



Der Schirmflicker. Von Girolamo Favretto.

die Fächer betrachten, probiren und ihr Gefallen daran auszudrücken scheinen. Die Typen sind aus dem Leben gegriffen. Man hört ordentlich die alte Verkäuferin ihre lustigen landläufigen Redensarten vorbringen. Dann die Gestalt der jungen, kaum fünfzehnjährigen Mutter, die ihren schwächlichen schlechtgenährten Erstgeborenen auf dem Arme hält, mit ihrem zarten Profile, ihren verwirrten Haaren, den an ihrem mageren Körper herabhängenden Kleidern — ist das nicht in wenig Pinselstrichen ein ganzer Roman? Dazu kommt, daß das Bild mit großer Leichtigkeit und natürlicher Energie ausgeführt ist. Außerdem bringt er noch zwei Köpfchen, die auch vortrefflich gemalt sind, aber das erstgenannte Bild genügt vollkommen, Zezzos als den bedeutendsten Genremaler der Ausstellung hinzustellen. Er ist so weit von Favretto's Manier entfernt, daß ich ihn für einen Schüler von E. Blaas aus Wien gehalten habe. Auch aus dem Venetianischen, wenn nicht aus Venedig selbst, ist Angelo Dall' Oca Bianca. Sein kleines Gemälde „Die Wäscherinnen" könnte beinahe mit der Fächerverkäuferin rivalisiren; seine Typen sind ebenso schön und die Figuren ebenso sorgsam ausgeführt, aber ein fataler Hintergrund, bleichende Wäsche, überzieht alles mit einem kreidigen Ton.

Rom ist durch keinen einzigen bedeutenden Genremaler vertreten. Pio Joris zeigt sich in seinem „Alten Antiquar" als einen treuen Anhänger Fortuny's: die Kostüme und selbst die Stellungen sind dem berühmten Gemälde „Spanische Hochzeit" entlehnt. Und doch fehlt es Joris keineswegs an Geist und Befähigung, selbständig zu arbeiten, ohne sich an andere anzulehnen. Aber wir vergessen die zwei Mächte „Mode" und „Kundschaft", der die unabhängigsten Künstler zum Opfer fallen. Joris ist offenbar ein solches Opfer, denn man braucht nur sein kleines Bild „Halbpart" zu sehen, um auf den ersten Blick den vornehmen freien Künstler darin zu erkennen.

Die Poesie des Socialismus, die auf der Turiner Ausstellung einen Proselyten in dem Bildhauer d'Orsi gefunden hatte, von dessen Statue „Proximus tuus" ich Ihnen gelegentlich meiner Besprechung der Skulptur schon erzählt habe (nebenbei gesagt ist seine Bronze nicht eingetroffen), hat nun auch in der Malerei ihren Apostel gefunden. Teofilo Pattini stammt ebenso wie d'Orsi aus dem Lande des „süßen Nichtsthuns", geht aus derselben Schule hervor und widmet seine Begeisterung derselben edeln Mission. Sein Gemälde kann natürlich kein historisches sein, denn diese Richtung hat noch keine Vergangenheit. Sein Proximus tuus ist tot. Mitten in einer kahlen leeren Stube liegt sein Leichnam, mit einem elenden Tuch bedeckt, das den Kopf und die erstarrten Extremitäten bloß läßt. Neben ihm steht geöffnet der ärmlichste aller denkbaren Särge. Die Veranlassung zu dem Titel, den das Bild trägt, „Der Erbe", ist ein derber nackter Bengel, der schmutzig und barfuß in einer Ecke der Stube herumkrabbelt. Nicht weit davon windet sich die trauernde Witwe in ihrem Schmerz auf dem vereinsamten ehelichen Strohsack. Nach dem Titel zu schließen, hatte der Künstler die Absicht, uns den Proximus tuus der Zukunft vorzustellen, aber er hat vollständig seinen Zweck verfehlt. Mit solchem Abschaum der Menschheit mag niemand sein Stückchen Brot teilen. Anstatt Mitleid und Barmherzigkeit in unseren Herzen wachzurufen, erregt dieses Bild nur Ekel; man möchte so schnell wie möglich mit zugehaltener Nase daran vorübereilen.

Beliebter macht sich Altamura aus einer der südlichen Provinzen mit seinem ewig neu bleibenden Thema „Altes und Junges". Zwei verliebte junge Leute finden sich plötzlich ihren respektiven Eltern gegenüber. Die Scene spielt unter dem Portale von S. Marco, im venetianischen Kostüme der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und, um der Lokalfarbe noch eine weitere Huldigung darzubringen, hat der Künstler tintoretteske Töne angebracht, die seinem Werke vollends das rauben, was einem Genrebilde vor allem Not thut: Ursprünglichkeit und Frische. Vincenzo Caprile, auch aus Neapel, hat unter diesem Gesichtspunkte seinen Gegenstand besser aufgefaßt. Das Bild „Wer mich liebt, folge mir" ist eigentlich ein Gegenstück zu Knaus' Gänsemädchen. Es ist eine kräftige Bäuerin, die einen Büschel trockenes Mais auf dem Arm und Unkräuter in der Hand tragend ihres Weges geht. Man kann sich leicht vorstellen, mit welcher Hingebung ihr die Schafherde folgt. Sie selbst ist eine von Gesundheit strotzende Person, grell beleuchtet, ärmlich, aber in solche schimmernde, farbige Lumpen gekleidet, wie Knaus das zuweilen wagt und wie es dem südlichen Volke beinahe ein unentbehrliches Bedürfnis ist. Busi aus Bologna, der gewöhnlich sehr hübsche Sachen bringt, einfache, klare, zarte Gegenstände, ist diesesmal sich selbst untreu geworden. Er ist auf ein einfältiges Thema verfallen. „Bebe's Namenstag" ist ein Bild von zahlreichen Figuren, mit großer Geduld ausgeführt, so daß man glauben könnte, es sei eine Sammlung von Photographien in Visitenkartenformat. Das verhindert aber nicht, daß es eine schwerfällige, geistlose, konventionelle Schöpfung ist, wie eigentlich alle diese Kinderfeste. Wer noch an seinem guten Namen gefrevelt hat, das ist Pastoris aus Turin. Sein „Entwischter Page" ist nichts anderes als eine Albernheit im Kostüm des 14. Jahrhunderts. Neben Pastoris tritt ziemlich anspruchsvoll ein Gemälde von Brambilla aus Mailand auf. Die Figuren sind beinahe lebensgroß und stellen einen Sklavenmarkt in Marokko vor. Wenn Brambilla glaubt, hiermit der Welt einen großen Orientalisten geschenkt zu haben, so irrt er sehr. Er hat zwar dem Namen nach seinen Markt nach Marokko versetzt, aber kein Atom davon verrät orientalischen Geist. Man spürt deutlich, daß das Bild im Kühlen, im Atelier gemacht ist. Es ist ein Markt wie irgend ein anderer europäischer Markt auch, nur mit dem Unterschiede, daß die jungen Weiber nackt oder beinahe nackt darauf herumgehen. Aber ein paar Nuditäten und ein grelles augenverletzendes Sonnenlicht vermögen noch nicht, uns in den

Orient zu versetzen. Da ziehen wir das kleine Bildchen von Ussi aus Florenz bei weitem vor. Ussi ist ein echter Künstler, ist auch in Marokko gewesen und bringt uns hier „Das Fest des Mahomet in Tanger". Er führt uns auf eine natürliche und lebendige Art mitten in das Menschengewühl mit den unvermeidlichen weißen Burnussen und dem beredten Wirrwarr des afrikanischen Lebens, während wir in dem vorhergenannten Bilde nur die Schule gespürt haben, und zwar das Unausstehlichste an der akademischen Art und Weise, die steife hergebrachte Regelmäßigkeit. Ussi hat noch ein Bild gebracht: „Ein Liebesvermittler". Ein alter Eunuch im Gespräch mit einer schönen jungen Odaliske; es sind halbe Figuren in Lebensgröße, was die Technik anbelangt, eines der besten Bilder auf der ganzen Ausstellung. Noch einige andere Genrebildchen verdienen erwähnt zu werden, z. B. „Gieb mir einen Kuß" von Corelli aus Rom, „Eine Familie" von Tedesco aus Neapel &c. &c.

Im ernsten Genre würde mit seinem „Hinterhalt" Segoni aus Florenz den ersten Preis verdienen, wenn Zeichnung und Farbe seines Gemäldes auf der Höhe des gewählten Gegenstandes ständen. Aus derselben Epoche wie der „Hinterhalt", aus dem 17. Jahrhundert, hat Bouvier eine Scene gebracht, die unser Interesse lebhafter erregt als ersteres Bild; „Papa begreift" heißt das Bild, auf dem wir nur zwei Figuren erblicken: einen Papa, der es nicht fertig bringt so brummig zu sein, wie er gern möchte, und eine reizende graziöse Tochter, die ganz wunderbar fein und reich gekleidet ist. Ein grimmiger Hund, der gegen die Thüre gekehrt zu Füßen des jungen Mädchens liegt, bringt uns auf die Vermutung, dem Papa sei die Erlaubnis, eine draußen wartende Persönlichkeit eintreten zu lassen, abgeschmeichelt worden. Das Bild ist mit einer Feinheit ausgeführt, die an die besten Holländer erinnert. Der Künstler scheint sich Terburg zum Vorbilde genommen zu haben. Daß er dieses Vorbild noch nicht in allen Details erreicht hat, thut nichts zur Sache, er ist auf dem besten Wege dazu und hat in der Genremalerei bereits einen Grad erreicht, um den ihn seine Kollegen beneiden können. In mancher Beziehung übertrifft er sogar Meissonnier; seine Figuren messen doch immer wenigstens drei Spannen und sind krystallhell in der Farbe. Das Bild war bald um einen hohen Preis angekauft. Der Künstler hat drei Jahre daran gearbeitet. Vollendete Meisterschaft in der Farbe geht hier Hand in Hand mit vortrefflicher Zeichnung und genialer Ausführung. Hingegen läßt die Figur des Vaters manches zu wünschen übrig; man spürt den Gliedermann zu sehr. Aber jedenfalls hält man große Stücke auf Bouvier und verspricht ihm eine bedeutende Zukunft. Er ist noch jung und kann als Muster dienen für die Masse seiner Kollegen, die mit ganz unmöglichen Farben und Effekten mehr verblüffen als gefallen und in der Kunst nichts anderes sehen als ein Bravourstück für den momentanen Bedarf. Einige dieser jungen Künstler leisten wirklich Erhabenes in dieser Spezialität. Verschweigen wir ihre Namen! Auch ihre Bilder tragen keine Benennung, denn eine solche würde ja eine Fessel für die Phantasie sein. Zum größten Teil zeigen dieselben unförmliche Massen von Lebensmitteln, Stoffen u. dgl. in allen ordentlichen Farben, aus deren Wirrwarr man sich einen Kopf oder eine Figur heraussuchen muß. Das Beste, was man ihnen nachsagen kann, ist, daß sie bloße Skizzen sind. Das Publikum hat diese Produkte vollständig satt; aber das thut nichts, dieser Art von Künstlern genügt die eigene gegenseitige Bewunderung. Einen bedauerlichen Rückschritt müssen wir bei einem reifen, talentvollen Künstler verzeichnen, der bisher sehr verdienstvolle Bilder gebracht hatte. Wir sprechen von Giuliano. Er hat zwei Gemälde ausgestellt: „Das Schiff in Sicht" und „Ein Morgen an der ligurischen Küste". Auf beiden sind die Figuren sowohl als Erde, Wasser und Luft von schwerer Perlmutterfarbe ohne Kraft, ohne Schmelz; man empfängt einen unangenehmen Eindruck davon. Und trotzdem gehören beide Bilder noch zu den besseren der Ausstellung.

Man braucht sich aber eigentlich gar nicht darüber zu wundern. Es ist die unermüdliche französische Importation, welche die Kunst dazu verdammt, allen Schmutz und Ekel, der die untersten Volksschichten umgiebt, zu apotheosiren. Für solche Künstler und deren Bewunderer haben Kunstwerke nur einen momentanen, vorübergehenden Wert.

Wenn die Strömung eine so unreine und reißende ist, kann die Porträtmalerei natürlich nicht gedeihen, denn diese erfordert scharfe Beobachtung, Sicherheit des Blickes und der Hand und eine bestimmte entschiedene Perspektive. Das genügt, um zu erklären, daß auf unserer Aus-

stellung wenig Porträts und nur sehr wenig gute Porträts zu finden sind. Die nennenswertesten sind die von Professor Guis. Bertini. Sie sind schon darum interessant, weil sie sämtlich Vertreter der hohen Aristokratie darstellen. Zwar sind nicht alle zehn ausgestellten Nummern von gleichem künstlerischen Wert; aber zwei oder drei sind ganz ausgezeichnet, z. B. diejenigen zweier reichen Herren Poldi und d'Adda und das der Gräfin Turati. Professor Bertini ist ein verdienstvoller Historienmaler, obgleich er nur wenig produzirt; er ist bekannt als sehr geschickter Frescomaler und als genauer Kenner der alten Meister. Alles, was er macht, hat Erfolg: Porträts sind ihm untergeordnete Dinge, die er sozusagen bei Nacht malt. Er hat in der Technik Ähnlichkeit mit Angeli, doch erreicht er ihn nicht, und von Lenbach ist er sehr entfernt, nicht weil ihm das Talent fehlt, sondern weil er sich zu sehr an alte Meister anlehnt, die ihm verderblich werden, weil sie, wie z. B. sein Liebling, Giovanni Battista Tiepolo, schon der Verfallzeit angehören. Eugen Blaas in Venedig wetteifert einigermaßen mit Bertini. Sein Damenporträt, ganze Figur in Lebensgröße, verrät augenblicklich den Künstler. Seine Art zu sehen und zu arbeiten ist eine andere als die Bertini's; sie ist solider, aber auch schwerfälliger. Die Fleischtöne sind vortrefflich, aber der Hintergrund ist monoton und unfrisch, das weiße seidene Kleid hat keine Bewegung, keinen Fluß. Es ist ein Werk, das sich der Bewunderung nicht aufdrängt, aber dennoch bewundert wird. Noch einige wenige gute Porträts finden sich vor, z. B. von Didioni, Ugolini, Albe, Barbaglia, aber sie bleiben alle weit hinter Bertini und Blaas zurück.

Die Genremalerei, wie sie von den Zukunftsmalern betrieben wird, ist wirklich eine zu bequeme Sache, denn sie erheischt keine Studien auf anderen Kunstgebieten, besonders nicht auf dem der Tiermalerei. Die Wahrheit zu sagen, hat Italien nie berühmte Tiermaler besessen und besitzt sie auch heute nicht. Deutschland, England und selbst Frankreich hatten deren zu allen Zeiten und haben auch heute höchst bedeutende Vertreter derselben. Der italienischen Kunst fehlt eben jede philosophische Ader. Eine unüberwindliche Vorliebe für das Objektive, Materielle verhindert das eingehende Studium des Tieres. Man hält es nicht des Studiums wert, man behandelt es in der Kunst ebenso wie im Leben als einen Gegenstand zum Mißhandeln oder zum Töten, wie es eben das Bedürfnis erheischt. Einen ausgezeichneten Tiermaler besitzt übrigens Neapel in seinem Filippo Palizzi, aber derselbe fußt eher in Frankreich als in Italien. Hier könnte man nur sehr mittelmäßige Vertreter dieses Genres finden. De Albertis' „Verlassene Pferde" möchten sich gern etwas hervorthun, aber diese Gäule sind kaum erträglich, und der, auf welchem General Medici reitet, hat nicht einmal Beine. Die Ochsen und Schafe von Bruzzi aus Florenz, an denen er seit zwanzig Jahren herumgearbeitet, haben auch keinen Fortschritt gemacht; sie sind noch ebenso plump, schwerfällig und ohne Leben wie ehedem. Eine Gräfin Elisa Borromeo hat ein geistreiches Ziegenbild gebracht und hat Anspruch auf Beachtung.

Dieselben beschämenden Bekenntnisse, die wir der Tiermalerei gegenüber machen müssen, erstrecken sich auch auf die Landschafts- und Marinemalerei. Gefühl für die Natur ist bei uns eine vollständige Mythe. Der Anblick der äußeren Welt ist so überwältigend, so lachend, so üppig und hauptsächlich so beständig, daß er etwas ganz Gewöhnliches wird und keinen Eindruck auf den Geist hervorbringt, und ebenso fremd ist uns die Naturanschauung der Alten, welche die Naturkräfte personifizirten und ein Phänomen nicht als Teil eines immensen Ganzen betrachteten, in welchem der Mensch nur einen winzigen Teil ausmacht. Wenn hiesige Künstler uns so reden hörten, würden sie denken, wir redeten im Schlaf oder im Delirium. Sie sehen in der Natur nichts anderes als eine gefällige Kombination oder Vereinigung von Linien, Schatten, Formen und Farben. Unter den fünfzig oder sechzig ausgestellten Landschaften findet man höchstens eine oder zwei, die aus der geschilderten Monotonie heraustreten. Ein Bild von Formis möchte sich gerne über die gewöhnliche Linie erheben. Die „Rückkehr zur Ebene" heißt das Bild, das diesen Versuch macht; aber es ist zu manierirt. Die Natur, die es schildert, ist durch ein schwarzes Glas gesehen. Seine anderen Bilder, wie „Zwischen den Bergen", sind entweder Skizzen ohne Zeichnung oder Studien wie sein „Taxodium disticа". Wer in gewissem Sinne seine Naturempfindung besitzt, ist Filippo Carcano. Er hat als Figurenmaler begonnen und ist es geblieben; auch als Tiermaler ist er geistreich, wie seine Hunde beweisen. In der Landschaft zeigt er sich ganz anders; da hat er nur Sinn für kahle Anhöhen ohne Bäume, ohne Vegetation oder für einsame,

tiefe Thäler. Er ist ein Maler, der keinen selbständigen Fonds besitzt, denn sowie er sich anderen Gegenständen zuwendet, sich an das Weite, Komplizirte, an Bewegungen im Erdreiche, an üppige Vegetation wagt, so verlassen ihn seine Kräfte, da wird er konfus, unsicher, skizzenhaft, wie jemand, der nicht weiß, was er will. Wir müssen bekennen, daß unsere jungen Landschaftsmaler in der skizzenhaften maschinenmäßigen Art zu arbeiten mit den oben erwähnten Genremalern der Zukunft ganz gleichen Schritt halten. Dasselbe Prinzip der Flüchtigkeit sucht auch hier zu triumphiren; man packt die Natur nicht bei ihren festen unwandelbaren Seiten an, sondern immer in vorübereilenden Momenten. In diese Kategorie gehört auch die „Römische Campagna" von Petiti aus Rom, und auch Borromeo neigt dahin, obgleich er in seiner „Campagna di Roma" etwas ganz besonders Leuchtendes hat. In Poma und Lelli begegnen wir wirklichen Künstlernaturen, die ihre Studien an unseren Bergseen machen; sie wagen sich in unsere Voralpen hinein, und es wäre ihnen nur etwas mehr Kraft und Empfindung in der Interpretation der Natur zu wünschen, die ja stets großartig, erhaben und glänzend ist für jeden, der ihre Sprache versteht. Calderini aus Turin und Ciardi aus Florenz verstehen sie beide, der eine mit seinen feuchten, traurig grünen Wiesen, mit seinen schattenlosen Pfaden, mit der Poesie seines bedeckten Himmels, welchen er den „Stunden des Vertrauens" weiht, der andere mit kärglich bewässertem Erdreich, mit furchtbaren Gewittern, mit ruhigen Wasserflächen. In den „Lagunen von Venedig" blickt eine leise idyllische Tendenz durch, von der aber die Idylle selbst kaum etwas bemerken dürfte. Der Dunst, der über den großen ruhigen Wasserflächen liegt, ist schön und wahr empfunden. Vielversprechend ist Grecchi aus Mailand, ein junger Künstler, der mit großer Liebe an unseren Seen Studien macht. In der alpinen Landschaft trägt Graf Corsi aus Turin den Sieg davon. Er bringt ein großes Gemälde, in dessen Mittelpunkte der „Gipfel des Monte Rosa" sich zeigt. Wir vermissen freilich noch die plastische Wahrheit eines Calame und die geologische Korrektheit, die z. B. Steffan in München und einige norddeutsche Künstler besitzen. Zwei schöne Alpenlandschaften, welche die Leistungen der männlichen Maler in Schatten stellen, sind von Signora Fulvia Bisi. Die eine führt uns an den Fuß des „Monte Rosa", den Corsi uns eben gezeigt hat. Wir sehen einen reißenden Strom aus einem Gletscher hervorbrechen. Die andere schildert das Thal von Alagna, von hundertjähriger Vegetation bewachsen, üppig und reich, wie alle nach Süden geöffneten Thäler. In einer Ausstellung, wo das Handwerksmäßige so fürchterlich dominirt, ruht man gerne vor den Bildern der Bisi aus.

Noch weniger zahlreich als die Landschafter sind die Marinemaler. Italien, das zwischen zwei Meeren eingeklammert ist, besitzt den größten Küstenstrich von allen westlichen Ländern Europa's. Die geschicktesten Marinemaler stammen aus Neapel. Dort, wo die Menschen beständig im Kontakt mit dem Meere sind, bildet sich natürlich auch der Sinn für das großartige, wechselvolle Schauspiel, das es bietet, am vollkommensten aus; aber sie haben uns ganz im Stich gelassen. Der einzige Campriani hat ein „Ufer des Posilipp" gebracht, das kaum Erwähnung verdient, und ein „Seestück", das auch nichts Großartiges bietet. Wir müssen uns, um Seestücke zu sehen, schon nach Norden wenden. Luigi Steffani aus Mailand, welcher England seine künstlerische Ausbildung verdankt, hat das Charakteristische der englischen Marinemalerei begriffen; aber da ihm jede Selbständigkeit fehlt, so bringt er nichts als ewige Wiederholungen; dasselbe Grau, derselbe Nebel, dieselben Wellenbewegungen, ob es nun ein nördliches oder ein südliches Meer vorstellen soll, dieselben Töne für Venedig wie für Holland, kurz langweilig und monoton. Dann haben wir noch Moses Bianchi aus Monza in Oberitalien, der seine Künstlerlaufbahn als ganz talentvoller Figurenmaler begonnen, dessen Leistungen in den letzten Jahren aber unter die Mittelmäßigkeit gesunken waren; er hat sich nun auch der Marinemalerei ergeben und die Lagunen von Venedig und das bewegte Meer auf seine Fahne geschrieben. Obgleich in seinen Bildern ein gewissenhaftes Studium und etwas charakteristisches Neues nicht zu verkennen ist, so trägt seine Art, das Wasser zu malen, doch schon den Stempel der Manier und zwar einer unschönen Manier. Die kleinen Figuren auf seinen Bildern sind meist fratzenhaft, kaum zu erkennen, nicht viel mehr als Kleckse, und doch hat er schon Figuren in Lebensgröße gemalt. Warum also diese Nachlässigkeit, die an Verachtung streift? Das ist wohl schon das Resultat seines Anschlusses an die neue Richtung, deren Hauptanführer er eigentlich ist.

Mit der Vedutenmalerei würden wir uns kaum beschäftigen, wenn nicht ein sehr schönes Bild von Pasini da wäre. Pasini stammt aus Bussetο, ist also ein Italiener, lebt aber in Paris. Es ist klar, daß, wenn jemand das eigene Vaterland verläßt, um sich in dem bedeutendsten Mittelpunkte künstlerischer Thätigkeit niederzulassen, er die Kraft fühlen muß, sich dort hervorzuthun. Pasini ist in seinem Genre eine ganz seltene Erscheinung. In seinem kleinen, aber wundervollen Bilde „Der Canal grande in Venedig" ist er von einer Genauigkeit und einer Wahrheit, die man selten findet; und dabei welche Klarheit der Töne, welche Luft! Hier ist nichts von der Charlatanerie der neueren Kunstkoryphäen. Hier ist jedes Detail sorgfältig ausgeführt und so treu, daß man die Wirklichkeit vor Augen zu haben glaubt. Es ist ein köstliches Bild, woran sich viele ein Beispiel nehmen könnten. Die große „Ansicht des Domes von Mailand" von Luigi Bisi kann ich nicht zu den Vedutenbildern rechnen. Bisi ist ein talentvoller Maler, der schon zwei Generationen herangebildet hat. Jetzt ruht er auf den Lorbeeren aus, die er in besseren Zeiten gesammelt hat. In diesem Genre finden wir nur noch eine Gruppe von jungen Leuten, die ihre ersten Versuche ausgestellt haben. Einige darunter sind nicht ohne Talent, wie z. B. Colombi aus Cremona und die Mailänder Ferrari, Sommaruga und Belloni. Ansichten von Städten haben Burlando und Pessina gebracht; beide bleiben aber hinter den Versprechungen, die sie bei früheren Gelegenheiten gaben, zurück.

Eine Dame, Maria Cattaneo-Michis, ist die einzige Vertreterin der Blumen- und Früchtemalerei. Es ist dies ein Genre, das sich für Damen sehr gut eignet, es streift an die Dekorationsmalerei und besitzt doch etwas Gefälliges in der Farbe und in der Mannigfaltigkeit, die es zu bieten vermag. In ihren Blumen ist Signora Michis diesmal nicht glücklich, sie sind nicht natürlich; hingegen ist ihr Obstteller mit Trauben und Granatäpfeln höchst einladend.

Von den Aquarellen, Zeichnungen und anderen graphischen Erzeugnissen will ich hier lieber gar nicht sprechen. Die alten lateinischen Rassen zeichnen nicht viel und die Italiener noch weniger als andere. Die Handzeichnung, die bei deutschen Ausstellungen oft den Glanzpunkt bildet, weil man den Künstler mit seinem Denken, Wollen und Streben ganz und voll darin findet, tritt hier nur als dritter Abkömmling eines Luca Fapresto auf, von allen natürlichen Konsequenzen einer solchen Überstürzung begleitet. Daher kommt es, daß nicht eine einzige Handzeichnung, die ein höheres Streben verriete, vorhanden ist. Die Aquarelle sind alle mehr oder weniger brillant in der Farbe, aber schwach in der Zeichnung, arm in der Empfindung, nichts anderes als eine Übung für den Pinsel. Zwar sind sie sehr zahlreich vertreten; aber man kann sie alle ansehen, ohne eine einzige Erinnerung mit fortzunehmen. Der Stich und andere chalkographische Reproduktionen, die die Künstler bei uns heutzutage kaum mehr kultiviren, sind tot und begraben.

Schließlich muß ich es mit Schmerz bekennen: Die Mailänder Ausstellung ist, vielleicht wegen äußerlicher, zufälliger Ursachen, nicht so ausgefallen, daß sie von der derzeitigen italienischen Kunst einen hohen Begriff geben könnte. Wird das wohl die Ausstellung in Rom, die für das Jahr 1882 oder 1883 in Aussicht genommen ist, zustande bringen? Ich für meinen Teil enthalte mich aller Prophezeihungen und schließe mit einem bescheidenen: Wir werden sehen.

P. P.



Der Salon von 1881.

Von Arthur Baignières.

Mit Illustrationen.

IV.



a bin ich nun an einem für den Berichterstatter sehr undankbaren Punkt angelangt Von Porträts reden ist schwer schon vor solchen, die sie gesehen haben; wie schwer also erst vor solchen, die sie nicht gesehen haben! Wie soll ich einen Leser, der nicht zugleich Beschauer war, für die Figur des Herrn X. und für das Kleid der Frau Y. interessiren? Und doch kann ich auch bei einem noch so flüchtigen Überblick über den „Salon" den Namen Carolus Durans nicht unerwähnt lassen; denn der Träger desselben ist einer unserer hervorragendsten Künstler, den sein enormer Erfolg zu nichts anderem als zum Porträtmalen kommen läßt. Er hatte dies Jahr zwei Bildnisse ausgestellt Das eine zeigt uns eine Dame in Schwarz, von einem bläulichen Vorhange sich abhebend. Gesicht und Hände sind vorzüglich, das Übrige, Gewand, Vorhangstoff u. s. w. etwas summarisch behandelt; doch was liegt daran! Man hat ein höchst lebendiges Wesen vor Augen, und der Meister, der dasselbe vor uns hingezaubert, hatte das Recht, die Nebensachen zu vernachlässigen, wenn nur die Hauptsache vollkommen ist. Auch das zweite Bild, das Porträt eines Kindes, betitelt: „Der zukünftige Doge", ist brillant; die venetianische Tracht, die Blumen, das sonstige Beiwerk, alles ist eminent gemacht und die Farbe eine wahre Augenweide. Ein würdiger Schüler Durans ist J. S. Sargent, der dem Lehrer namentlich in dem Feuer und der Leidenschaftlichkeit des Vortrags nahe steht. Von ihm waren die Porträts der Kinder des bekannten Bühnendichters Pailleron ausgestellt, höchst talentvoll gemalte Bilder. Die Kinder sitzen in natürlicher Haltung nebeneinander auf einem Kanapee und bilden eine reizende Gruppe; die im vollen Licht modellirten Köpfe sind sprechend und anmutig. Von den übrigen Porträts habe ich die von Bonnat schon erwähnt, ebenso auch P. Dubois' bereits gedacht, unseres berühmten Bildhauers und Direktors der Kunstakademie, welcher den Marmor bisweilen mit der Leinwand vertauscht. Sein Porträt eines jungen Mädchens gehört zu dem Besten, was ich in dieser Art gesehen habe. In der Modellirung steht der Kopf selbstverständlich auf dem Gipfel der Vollendung. Aber auch im Kolorit zeugt das Bild von dem löblichsten Bestreben, wenn auch z. B. der Ton des Kleides nicht in jeder Beziehung gelungen ist. Jean Paul Laurens, einer unserer berühmtesten Maler, hat sich in koloristischer Hinsicht diesmal nicht so viel Mühe gegeben; sein Frauenporträt sieht eher wie Gips als wie Fleisch aus. Je weiter man von den Händen zur Stirn emporsteigt, desto unangenehmer wird dieser Mangel, und die grauen, bleiernen Töne werden durch die Nähe des Sammetkleides noch trüber und glanzloser. Nur in der bewundernswerten Zeichnung der Arme und Hände findet man den bedeutenden Künstler wieder. Die verkürzten Finger hätte Ingres nicht schöner zeichnen können. F. Humbert hatte zwei weibliche Porträts in natürlicher Größe ausgestellt, beide höchst elegant und von der sorgfältigsten Ausführung. In Humberts Malerei ist eine Art Mattigkeit, ein momentaner Stillstand eingetreten. Er begann mit sehr bemerkenswerten Leistungen, die ein starkes und originelles Talent verrieten. Heute setzt er Scheiben zusammen, die er zerbrochen hatte, ein Geschäft für Glaser, aber nicht für Maler. Eines der ansprechendsten Porträts auf der Ausstellung ist ein Bild in kleinem Format, offenbar von einer militärischen Persönlichkeit, gemalt von J. Wencker, einem jungen Stipendiaten der École de Rome. Der Dargestellte sitzt mit gekreuzten Beinen in nachlässiger Haltung da, ich glaube mit einer Cigarette in der Hand. Die schwarze Kleidung ist vortrefflich gemalt, und das lebensvolle Antlitz strahlt förmlich von Gesundheit und Kraft. Das größere Bild desselben Künstlers ist viel weniger gut. Auf Grundlage der alle Jahre von unseren offiziellen Malern

ausgestellten Porträts könnte man eine Geschichte der Gegenwart schreiben; eine ganze Menge derselben stellt unsere diversen Regierungsmänner dar. Herr v. Freycinet hatte gewiß einen andern Ausdruck, als er noch Ministerpräsident war, und sein Porträtist wird denselben verändert haben, nachdem er resignirt hatte. Dahingegen sieht man es dem triumphirenden Gesicht der Madame Constans deutlich an, daß ihr Mann noch Minister des Innern ist. Debat-Ponsan führt sie uns in einer brillanten Toilette vor, den Vorhang aufhebend, der die Pforte zur höchsten Macht verdeckt. Herr Gambetta figurirt auf den offiziellen Ceremonienbildern, von denen früher die Rede war; nur ein einziges Porträt ist von ihm da und zwar nur ein gezeichnetes. Haben die Maler die Schlappe mit dem Listenskrutinium vorausgesehen?

Unsere Malerinnen widmen sich speziell dem Porträt. Das Atelier Chaplins bildet Jahr für Jahr ein ganzes Bataillon von Porträtmalerinnen heran, Töchter aus guten Familien, die von ihrem Lehrer einen gewissen Glanz des Kolorits und einen eigentümlichen Geschmack in der Anordnung sich aneignen. Genauer muß man nicht zusehen, sonst entdeckt man allerhand Schwächen in der Zeichnung und Modellirung — das ist so Chaplins Art. Fräulein L. Abbema hat mit Chaplin nichts gemein, sie ist hinter die Schule gegangen und folgt bald den Spuren der ausgesprochenen Impressionisten, bald fällt es ihr wieder ein, ordentlich zu zeichnen und zu malen. Das hat sie z. B. bei dem weiblichen Porträt gethan, welches sie dieses Jahr ausstellte, und dessen Kopf sich durch ungemein geschmeidigen Vortrag und eine seltene Harmonie des Tones auszeichnet. Dann hat aber Frl. Abbema, wie es scheint, gefunden, das seien zu ordinäre Vorzüge, und es für nötig gehalten, der Absonderlichkeit ein Opfer zu bringen; sie brachte unter dem reizenden Gesicht zwei mit schwarzen Handschuhen versehene Hände an, die ganz hölzern aussehen. Eine Schweizerin, deren Namen und frühere Arbeiten ich nicht kenne, stellte eine Bild aus, welches der Frauenmalerei Ehre macht. Im Allgemeinen erfreut sich diese Art von Malerei, welche gewöhnlich so schwach ist wie ihr Geschlecht, in Paris nur einer mäßigen Anerkennung. Frl. L. Breslau stellte drei ihrer Freundinnen dar, um einen Tisch herum sitzend. Man sieht sie nur als Brustbilder, und das ist auch hinreichend. Im Übrigen macht das Bild durch seine brillante Farbe und seine lebendige Auffassung einen gewissen Effekt; daß die Dargestellten nicht geschmeichelt sind, darf uns nicht wundern: es ist ja eine Dame, die ihre Freundinnen malte.

Das wären also, unbeschadet des Urteils der hohen Kommission, diejenigen Bilder des heurigen „Salon", welche in erster Linie unsere Beachtung verdienten. An ihrer Hand und mit Hilfe meiner Beschreibung kann man sich eine annähernde Vorstellung machen von dem Stande der französischen Malerei im Jahre 1881, und diejenigen, welche daran aus der Ferne ein Interesse nehmen, werden die Beobachtung machen, daß kein neues bedeutendes Talent, kein glänzender Name diesmal aufgetaucht ist. Ungeachtet des neuen Regimes gleicht der diesjährige „Salon" aufs Haar seinen Vorläufern, und auch wenn das Publikum nicht darauf vorbereitet gewesen wäre, würde es keinen Augenblick daran gezweifelt haben, daß es die frei gewählte Jury war, welche so schlechte Bilder entgegennahm, welche das System der Medaillen aufrecht erhielt und es so schlecht in Scene setzte. So lange die Revolutionen von Menschen gemacht werden, und ich sehe nicht ab, von wem sie sonst gemacht werden sollten, werden sie immer den Stempel der menschlichen Leidenschaft und der menschlichen Schwäche an sich tragen. Jedenfalls aber sind die schlechtesten Revolutionäre die Herren Künstler!

In die Reihen der Zeichnungen, Aquarelle u. s. w. hat die Gründung unserer Gesellschaft der französischen Aquarellisten zahlreiche große Lücken gerissen. Ihre Mitglieder stellen nur noch im Lokale der Gesellschaft aus und vernachlässigen den „Salon" ganz. Es gab dort zwar viele Aquarelle, aber doch nur sehr wenige beachtenswerte. Unter den Zeichnungen erwähne ich die Arbeiten von L. A. L'Hermitte, der in seiner etwas summarischen Art das Leben unvergleichlich darzustellen versteht. Er führte uns dieses Jahr in eine Musikgesellschaft, wo man eben ein Quartett spielt. Man kann sich keine lebendigeren Köpfe, keine natürlicheren Stellungen und keine reizvollere Beleuchtung denken. Als Ölmaler hat L'Hermitte nicht die gleiche Geschicklichkeit und nicht dasselbe Leben. Möge er beim Zeichnen bleiben! — Ich sprach früher von dem originellen Pastellbilde von Cazin. Seine Frau ist ohne Zweifel zugleich seine

Schülerin; sie besitzt ganz dieselbe originelle und feine Art der Behandlung. Dieses Jahr sah man von ihr nur ein Porträt, und mir scheint, daß die Landschaft ihr besser zu Gesicht steht.

Ich lasse alles Übrige beiseite und wende mich der Skulptur zu, um endlich zum Schluß zu kommen. Glücklicherweise, oder vielmehr unglücklicherweise, haben sich unsere Bildhauer dieses Jahr wenig angestrengt, und man muß an vergangene Zeiten sich erinnern, um sich gegenwärtig zu halten, daß wir eine Pleiade von Bildhauern ersten Ranges besitzen, wie sie kein früheres Jahrhundert in Frankreich aufzuweisen hatte. Was machen nur unsere bedeutenden Bildhauer? Sie malen! Dubois widmet sich der Porträtmalerei, Falguière der Tiermalerei und auch Mercié verlegt sich dieses Jahr darauf. Ist es nicht ärgerlich und kann es uns für diesen Ausfall trösten, wenn wir sehen, daß ein Maler von bedeutendem Talent sich der Skulptur widmet, daß Gérôme dieses Jahr eine Gruppe von Anakreon, Bacchus und Amor ausstellte, ein Werk von vielem Wissen, das aufs neue beweist, wie vielseitig begabt der Künstler ist? Man hat ihm dafür eine Medaille erster Klasse gegeben, in Berücksichtigung des Umstandes, daß es eben die Arbeit eines Malers ist. Wenn die Gruppe anonym erschienen wäre, was würde sie dann erhalten haben? Es giebt übrigens immer noch hervorragende Künstler, welche ruhig auf ihrem Posten bleiben. Zeuge dafür ist Guillaume, der außer einer sehr schönen Porträtbüste Seguins die Statue einer Andromache ausgestellt hat. Die Witwe des Hektor ist sitzend dargestellt, in den Armen den kleinen Astyanax haltend, auf den sie ihr kummervolles Antlitz herabneigt. Die Gewandung der Gestalt ist bewundernswert, und die Statue scheint mir in hohem Grade geeignet, unseren jungen Künstlern zu denken zu geben; sie ist die vollkommenste Realisirung des Ideals der Skulptur. Sie enthält in ihren edeln Verhältnissen dasjenige Maß von Wahrheit, welches der Bildhauer stets anstreben, und dasjenige Quantum von Tradition, welches er stets bewahren muß. Im Reiche der Kunst ist die Skulptur eine Art von erster Kammer, ein Senat, welcher die ewigen Wahrheiten zu hüten und dem Umsichgreifen verderblicher Neuerungen entgegenzutreten hat. Guillaume ist ein unvergleichlicher Repräsentant des konservativen Elements in der Kunst. Zwei andere Bildhauer retteten dieses Jahr die Ehre unserer Schule: P. Allard mit einer Alceste, welche nach mancherlei Fährlichkeiten endlich die Médaille d'honneur davontrug, deren sie ebenso würdig ist wie das „Verlorene Paradies“ von J. Gautherin. Es sind dies zwei bedeutende Arbeiten, trefflich konzipirt und geschickt ausgeführt, aber nicht gemacht, um den Beschauer hinzureißen. Ein Werk hors ligne, durch welches unsere Bildhauerschule einen Schritt vorwärts gebracht würde, fehlte dieses Jahr. Der Johannes von J. Dampt ist ein reizendes Kind, das sein Gebet gut hersagt. Der Abel von A. Carlès hat schon verschiedene Namen gehabt. Es ist ein auf dem Boden ausgestreckter Leichnam, den wir voriges Jahr mit anderem Geschlecht als Byblis gesehen haben und der damals seinem Urheber den Prix du Salon eintrug. Wer um jeden Preis originell sein will, wie A. A. Cordonnier, einer unserer Prix de Rome, schickt uns ein Relief mit einer Darstellung der Salome, deren Hintergrund und Einfassung zum Verwechseln der Kiste ähnlich sehen, in welcher das Werk von Rom nach Paris expedirt wurde. Werden wir jetzt vielleicht einen neuen Kistenstil in unserer Skulptur bekommen? Büsten waren in Masse da; es gab deren von jedem Alter und Geschlecht, schöne und häßliche, gute und schlechte. Chapu rief den Architekten Duc auf bewundernswerte Art ins Leben zurück, mit seiner feinen und vornehmen Erscheinung, welche ihm das Aussehen eines englischen Staatsmannes gab. Falguière stellte eine schöne weibliche Büste aus. Die glatten weißen Augen sind in der Skulptur nicht mehr Mode; man ist bestrebt, den Augensternen einen Schein von Farbe zu geben, gräbt die schwarzen tief aus, kratzt die blauen nur wenig ein; aber kein einziger Künstler begnügt sich mehr mit jener reinen Heiterkeit des Blickes, welche die marmorne Bindehaut des Auges den antiken Büsten verleiht. M. Carriès, ein junger hoffnungsvoller Künstler, entschied sich für keines der beiden Systeme; die Büsten, die er ausstellte, sind Tote oder Blinde; er schloß ihnen einfach die Augenlider.

Ich werde mich hüten, von unseren Architekten zu sprechen in einem Lande, das deren so viele berühmte besitzt und das so viele schöne Bauten entstehen sieht. Indessen wir besitzen in Rom eine Kolonie von Arbeitern, die mit großem Aufwande von Gelehrsamkeit und Einbildungskraft einen antiken Tempel restauriren, von dem, wenn's hoch kommt, noch eine Säule

übrig ist. Dieses Jahr hat ein Hr. Blondel den Preis davongetragen mit seiner Restauration des Tempels der Concordia am Forum. Die ausgestellten architektonischen Projekte sind in der Mehrzahl Werke der Spekulation, und wir brauchen nur einen Spaziergang in den Straßen von Paris zu machen, um zu sehen, wie wenig davon zur Ausführung gelangt, und mit wie sonderbaren Modifikationen.

Das ist in Kürze das Bild des „Salon" von 1881. Ich bedauere, daß dem neuen freiheitlichen Regime, welches man dieses Jahr inaugurirt hat, keine günstigeren Umstände zu Hilfe gekommen sind. Das neue Regime konnte keinen plötzlichen Überfluß an Werken höchsten Ranges erzeugen: das Gegenteil ist eingetreten. Die mit der Organisation der Ausstellung betrauten Künstler hätten sich ungescheut viel strenger erweisen und die Masse der schlechten Bilder, die nur zum Füllen der Wände gut sind und die von niemandem angeschaut werden, einfach zurückschicken sollen. Das ist nicht geschehen! So wird die Ausstellung des Jahres 1881 nur interessant sein wegen des Regimewechsels, zu dem sie den Anstoß gab. Nach der Preisverteilung durch die Jury kam der Staat und verteilte seine Belohnungen: Salonpreise und Reiseunterstützungen. Da konnte man sehen, wie beide ganz dieselbe Wahl trafen, und diejenigen, welche von Veränderung, Verbesserung, Vervollkommnung träumen, müssen im Anblick der Kunstwelt zu demselben Geständnis kommen, wie die Anderen im Anblick der Welt überhaupt: daß die Geschlechter der Menschen aufeinander folgen und sich gleichen und daß in Summa alles eins und dasselbe ist.

Die Provinzial-Galerien Frankreichs.

Mit besonderer Berücksichtigung der älteren Landschaftsbilder.

Von Karl Woermann.

(Schluß.)

13. Rouen.



Auch in Rouen sind das Altertumsmuseum und die Gemäldegalerie in verschiedenen Gebäuden untergebracht. Für die Gemäldegalerie ist ein neuer, stattlicher Museumsbau gerade eben vollendet worden. Als ich zum Zwecke dieser Studien in Rouen war, war man gerade im Begriffe, die Sammlung vom alten ins neue Gebäude zu bringen. Nur die Hälfte der Gemälde war sichtbar.

Von den alten italienischen Bildern war ich so glücklich, die drei Predellenbilder von Perugino's berühmter Himmelfahrt von Lyon noch sichtbar zu finden! Die Anbetung der Könige, die Taufe Christi und die Auferstehung.[1] Es sind immerhin charakteristische Beispiele der Auffassung und der Malweise des Meisters von Perugia.

Auch konnte ich das niederländische Werk, welches für die Perle des Museums von Rouen gilt, noch mit Muße betrachten. Es stellt die heilige Jungfrau im Kreise einer größeren Anzahl von halblebensgroßen sitzenden Heiligen dar. Das Inventar des Louvre, dem das Bild bis 1803 gehörte, hält es für ein Werk Memlings. Die Kataloge von 1837 und 1846[2] schrieben das herrliche, klare Bild dem van Eyck zu; der Katalog von 1858, den ich besitze, denkt an Mabuse, ist aber ehrlich genug, zu gestehen, daß er den wahren Autor nicht kenne. Clément de Ris, eine Vermutung Weale's aufnehmend, stellt es sicher hin, daß das Bild von derselben Hand gemalt sei wie die bekannte Taufe Christi im Museum von Brügge. Inzwischen ist im „Beffroi" der Nachweis geführt worden, daß das Rouener Bild von Gerard David im Jahre 1509 für die Karmeliter in Brügge gemalt worden;[3] und so ist gerade diese Entdeckung mit ein Anlaß geworden, das Brügger Bild ebenfalls dem Gerard David zuzuschreiben. Wie dem auch sei, Rouen kann sich sicher rühmen, das bedeutendste Figurenbild Gerard Davids zu besitzen.

1) Vgl. Crowe u. Cavalcaselle, History etc., Vol. III, p. 206.

2) Clément de Ris, a. a. O., S. 379.

3) Man sehe die Details bei Crowe u. Cavalcaselle, Early flem. painters. 2. ed p. 302—303. Vgl. Alfred Woltmann, Geschichte der Malerei Bd. II, S. 55; Abbildung S. 56.

In Bezug auf die älteren Franzosen rühmt Rouen sich besonders seiner J. Jouvenets. Jouvenet, le grand, der 1644 in Rouen geborene Meister, Schüler seines Vaters und Lebruns, später Direktor der Pariser Akademie, ist durch die Selbständigkeit der Auffassung seiner großen Figurenbilder weniger langweilig als manche seiner Zeitgenossen; aber er erschreckt oft auch durch eine gewisse Robeit der Empfindung, die nicht, wie bei Ribera, durch überlegenes künstlerisches Können geadelt wird. Das Museum von Rouen schreibt ihm 24 Nummern zu; und unter ihnen befinden sich einige seiner bezeichneten Hauptbilder, wie die Verkündigung, die Himmelfahrt, die Darstellung im Tempel und „Isaak segnet Jakob".

Was ich in Bezug auf ältere Landschafter noch sehen und notiren konnte, war das Folgende.

Van Goyen ist mit drei Flußbildern vertreten; alle drei sind vG bezeichnet, und datirt sind sie von 1652, 1655 und 1656. Alle drei sind ganz Duft und Ton; die letzten beiden, welche aus des Meisters letzten beiden Lebensjahren stammen, sind die geistreichsten. Von A. v. Everdingen besitzt Rouen einen seiner charakteristischen norwegischen Wasserfälle. Das große Hochbild ist bezeichnet und von 1670 datirt; die Bezeichnung schien mir anfechtbar, das Bild aber in keiner Weise. Von den beiden Bildern Jac. Ruisdaels, zwei Wasserfällen in waldigen Schluchten, hielt ich das eine, noch halb Everdingenartige, für echt, aber schwach, das andere (Nr. 280 des alten Katalogs) für unecht. R. de Vries hat eine seiner gewöhnlichen, mittelmäßigen, braunen Landschaften in Rouen: rechts ein Bauernhaus neben blühenden Fliederbüschen, links ein Weg; doch ist das Bild sonniger, als des Meisters Durchschnittswerke zu sein pflegen; und seine Bezeichnung ist nicht von der gewöhnlichen Form. Echt und bezeichnet, aber nicht besonders gut sind die Bilder von Moucheron, Berchem, Minderhout und Jan van der Meer de Jonghe. Nicht beglaubigt, aber möglicherweise richtig benannt sind die Bilder von Porcellis, Jac. de Heusch, Poelenburg, Jan Glauber, Simon v. d. Does. Falsch benannt ist der W. v. d. Velde, übrigens kein übles Seestück; desgleichen der Lingelbach. Von den vlämischen Landschaften könnte die kleine Berglandschaft von P. Bril richtig benannt sein. Die Flußlandschaft von Th. Michau gehört zu den feinsten Bildern dieses fast niemals feinen Meisters. Das große Bild von C. Huysmans war schon halb verpackt; aber es muß wohl ein charakteristisches Bild sein, denn ich konnte nur ein Stück der Luft sehen und konnte zur Freude des Concierge, obgleich ich bis dahin nicht wußte, daß Rouen ein Bild dieses Meisters besitze, doch sagen, das müsse ein Huysmans sein.

Von Gasp. van Wittel, dem in Italien häufig vorkommenden, kalten Maler italienischer Städtebilder, dem Vorgänger der Canaletti, besitzt Rouen ein GAS . VAN . WITEL . R°. bezeichnetes Bild, welches den Blick auf die Engelsburg in Rom in der bekannten Weise darstellt. Unbegreiflich aber ist es, wie der Katalog angesichts dieses echten und charakteristischen Bildes Vanvitelli's (so nannte der Meister sich in Italien) demselben auch noch ein zweites, die Ripetta darstellendes Gemälde zuschreiben kann, welches eine ganz andere Hand zeigt. Auch der unleidliche Chev. Volair ist mit einem seiner unleidlichen Vesuvausbrüche vertreten.

14. Tours.

Tours, die freundliche Loirestadt, besitzt ein schon älteres, stattliches Museumsgebäude und in demselben eine Gemäldegalerie, die sehr viel Schlechtes, aber auch recht viel Gutes enthält. Um die Predellen zu A. Mantegna's großem Gemälde in der Kirche S. Zeno zu Verona würden die vornehmsten Galerien es beneiden. Das geraubte Hauptbild mußte 1815 zurückgegeben werden. Von den drei Predellenstücken befindet sich das mittlere im Louvre (Nr. 250, die Kreuzigung). Die anderen beiden blieben in Tours; von diesen stellt Nr. 249 Christus am Ölberg, Nr. 250 die Auferstehung dar. Die Bilder sind vortrefflich erhalten, gehören zu den reifsten Jugendwerken des Meisters [1]) und sind ebenso wichtig für die Kenntnis des plastischen Stiles der Figuren Mantegna's, wie für seine eigentümliche, ebenfalls mehr plastische als malerische Auffassung der Landschaft. In der Darstellung Christi am Ölberge dominirt fast die Landschaft; aber die Figuren sind doch anziehender als diese scharf und hart detaillirten Bäume, als diese trocken rosenrote Felsenpyramide, als diese reichgekuppelte, aber nüchtern klare Stadt auf der Höhe

1) Vgl. z. B. Woltmann in Dohme's Kunst und Künstler, Lief. 19, No. 51, S. 12.

links. Die Bilder des großen A. Mantegna sind die besten Italiener, welche Tours besitzt. Das bedeutendste niederländische Bild aber ist P. P. Rubens' großes Votivbild, welches den Stifter und seine Gattin vor der Jungfrau mit dem Kinde knieend darstellt. Es war ein Flügel eines großen Triptychons, welches sich in der Antwerpener Kathedrale über dem Grabe des J. B. Moretus, dessen Gattin eine Plantin war, befand.[1] Wahrscheinlich im Jahre 1611 gemalt, zeigt es die ganze eigenhändige Jugendkraft des Meisters.

Von den älteren Franzosen kommt Eust. Lesueur in Tours mit drei Bildern gut zur Geltung: ebenso F. Boucher, ebenfalls mit drei Bildern. Recht frappirt hat mich eine große heroische Landschaft mit einer Erziehung des Bacchus. Das Bild wird Jean Forest (1636—1712), welcher unter P. F. Mola in Rom gearbeitet hat, zugeschrieben. Es erinnert in seiner etwas unruhigen Haltung an die Bologneser Herkunft. Daneben scheinen vlämische Einflüsse sich geltend zu machen; aber es ist jedenfalls breit und frisch und farbig. Rechts vorn stehen mächtige Baumgruppen. Links schweift der Blick zu fernen Bergen hinüber. Clément de Ris sagt übrigens nicht mit Unrecht: L'attribution peut être bonne; mais il faudrait savoir sur quoi elle repose. Durch Bezeichnung wohl beglaubigt sind dagegen die vedutenhaften Landschaften von J. P. L. Houël, einem der französischen Landschafter des vorigen Jahrhunderts. Seine fünf großen Bilder in Tours sind das beste, was er gemalt, und sie zeigen einen Meister, der für seine Zeit merkwürdig einfach, wahr und klar sah und merkwürdig frisch und keck (ohne Manier) wiedergab. In J. N. Juliard (bezeichnet und datirt von 1759) lernen wir dagegen einen Zeitgenossen Houëls kennen, der ideal bis zur Unmöglichkeit ist. Allegrain, Hub. Robert, Jos. Vernet, J. B. Martin (le vieux) und Bruandet sind ganz gut vertreten. Von Jos. Parrocel besitzt Tours das schönste Bild (Ordre de bataille), welches ich von ihm kenne: es ist, wie die Bilder seines Meisters J. Courtois le Bourguignon, wenig landschaftlich in den Gegenständen und doch höchst landschaftlich in der Gesamtstimmung.

Die vlämischen Landschafter sind nicht besonders gut vertreten.

Unter den Holländern aber sind einige wenige fürs Spezialstudium interessante Bilder zu bemerken: so die anmutige Dorf- und Flußlandschaft mit dem sandigen Hügelterrain, dem gelbsonnigen Wege und den rotdachigen Häusern Nr. 415. Das Bild ist F. D. HVLST. bezeichnet, rührt also von einem Meister her, auf den Bode[2] aufmerksam gemacht hat. Der Katalog von Tours giebt irrigerweise noch Pieter v. d. Hulst als den Autor an.

Das schönste holländische Bild der Sammlung ist aber ein tageshelles, bezeichnetes Sonnenaufgangsbild von A. v. d. Neer. Auch von den v. Goyens ist mindestens die kleine Breibildtskizze Nr. 179 (Fluß und Dünen, bezeichnet vG 16 . .) echt; von den drei Jac. Ruisdaels dagegen ist Nr. 376 wahrscheinlich, Nr. 377 sicher eine Nachahmung, Nr. 195 aber ein mittelmäßiges Schulbild. Echt ist die Feuersbrunst am Flusse von Egb. v. d. Poel, unecht sind die Bilder von Both, Saftleven, W. de Heusch u. s. w. Aber ich hätte viel zu thun, wenn ich alle unechten Bilder von Tours aufzählen wollte.

15. Valenciennes.

Die ehemals vlämische Geburtsstadt Watteau's besitzt in der Galerie Bénézech des Lyceums ein wertloses Vermächtnis, unter dessen Bildern ich nur einen J. C. Droochsloot zu notiren fand; aber sie besitzt im Hotel de Ville eine der bedeutenderen Gemäldegalerien Frankreichs. Das große Triptychon von P. P. Rubens, welches Scenen aus dem Leben des Hl. Stephanus in großartigen Kompositionen darstellt, gilt für ein eigenhändiges Werk des Meisters, und ich wage das um so weniger zu bestreiten, als seine Herkunft aus der Abtei St. Amand eine ebenso beglaubigte Thatsache zu sein scheint, wie daß Rubens dort bei seiner Rückkehr aus Frankreich das Bild gemalt hat. Es ist eines der schnell gemalten Bilder des Meisters; und obendrein ist es bei wiederholten Restaurationen übermalt worden; aber es wirkt immer noch mächtig ergreifend. Auch C. de Crayer, J. Jordaens und A. v. Dyck sind vertreten; aber es läßt sich von ihren Bildern nicht viel sagen. Die ältere Schule hat bezeichnete Bilder von Martin de Vos aufzu-

1) Vgl. Clém. de Ris, Musées de province, p. 421–422.
2) Bd. VIII, S. 171 dieser Zeitschrift.

weisen. Seine Anbetung der Könige, von 1599 datirt, ist ein mächtiges Hochbild der besseren Art des Meisters. Aus der noch älteren Schule fällt ein echter Hieronymus Bosch auf, der genau mit den bezeichneten Bildern der Madrider Galerie übereinstimmt. Es ist eine Versuchung des heiligen Antonius. Die Landschaft des Hintergrundes ist etwas dünn, aber doch frisch, klar und bestimmt, unperspektivisch hoch im Horizonte, aber doch bewußt und absichtsvoll angeordnet. Um hier an die altvlämischen Landschafter anzuknüpfen, sei zunächst bemerkt, daß die Waldlandschaft des Gemäldes Nr. 178, dessen Staffage, die Strafe der Niobe, von Rotenhamer herrühren soll, ganz nach Paul Bril aussieht, dem sie auch zugeschrieben wird. R. Savery und D. Vinckeboons haben die Gelehrten von Valenciennes aber, wie die diesen Meistern zugeschriebenen Bilder beweisen, nicht gekannt. Eher könnte die Allegorie Nr. 37 wirklich von P. Brueghel d. ä. herrühren; und die Jan Brueghel genannte Landschaft mit der Windmühle, welche die echte Bezeichnung I. B. trägt, mag ein Bild des jüngeren Meisters dieses Namens sein. Gut ist der J. de Momper Nr. 137; echt mögen die Bilder von P. Snayers sein. Die beiden großen dekorativen Gemälde Nr. 212 u. 213, welche Luc. v. Uden genannt werden, stimmen zwar mit einem ähnlichen Bilde, welches in Madrid dem v. Uden zugeschrieben wird, aber ich kann mir nicht denken, daß dieser Meister, dessen Stil sich leicht der Erinnerung einprägt, jemals so gemalt haben sollte. Dagegen kann sich Valenciennes eines sehr schönen großen kräftigen Waldbildes von Jacques d'Arthois rühmen. Die Wolken am Himmel sind etwas hart, wie die Luft niemals die starke Seite dieses Künstlers ist; aber die vom Lichte durchspielten mächtigen Baumkronen, teils herbstlichbraun, teils saftiggrün, die feuchte, tiefblaue Ferne und das klare Wasser bilden ein erfreuliches, erfrischendes Ganze. Das Bild von Jan Siberechts kommt den Liller Bildern des Meisters nicht gleich, ist aber durchaus nicht zu verachten. Bezeichnet sind die Bilder von C. Breydel, die bald an Wouwerman, bald an Courtois erinnern und trotz ihrer nicht unfeinen landschaftlichen Fernen keinen angenehmen Eindruck machen, weil sie nichts Selbstempfundenes zeigen. Gewöhnlich in der Komposition, braunbunt im Ton, flau-roh in der Mache ist die römische Ruinenlandschaft von A. Genoels. Als Seltenheit darf auch wohl die I. F. NEYTS. F. bezeichnete beduteuhafte Landschaft mit dem Schlosse genannt werden. Kramm kennt einen J. Neyts und bemerkt mit Recht gegen van Eynden und van der Willigen: Dere Kunstenaar schijnt een ander te wezen, dan Gillis Neyts. Mit dem Dresdener Bilde des letzteren hat dieses Bild in Valenciennes in der That gar keine Ähnlichkeit; es ist klarer, kälter und geleckter.

Die Holländer sind in Valenciennes in kleinerer Anzahl vertreten. Ein gutes, echt bezeichnetes Bild besitzt die Sammlung von J. v. Hughtenburg. Das auf dem Rahmen H. Zachtleven, im Kataloge aber schon richtig Corn. Saftleven benannte Bild ist C. Saftleven 1660 bezeichnet und stellt einen Viehmarkt im Dorfe breit, keck und stimmungsvoll dar. Bezeichnet und von 1730 datirt ist das porzellanene Waldbild mit Pan und der Nymphe von W. v. Mieris. Echt können die Bilder von S. de Vlieger, A. v. d. Neer und D. v. Berghen sein. Höchst interessant und gut ist die Familiengruppe in offener Gartenlandschaft von Th. de Keyser. Charakteristisch und bezeichnet ist die hübsche italienische Berglandschaft von F. Moucheron. Entfernt an W. v. d. Velde erinnert die bezeichnete klare, aber trockene Marine von Jan van Os, einem erst 1808 verstorbenen Meister. Ziemlich selten sind die bezeichneten Bilder eines an Lingelbach erinnernden Meisters des 17. Jahrhunderts, welcher J. F. Soolemaker genannt wird. Sein hübsches Bild in Valenciennes ist Solemacker fc. bezeichnet. Unklar ist mir, weshalb der Meerbuchthafen Nr. 272 zu den Inconnus gestellt ist. Das Bild ist deutlich R. ZEEMAN bezeichnet und ganz gut und charakteristisch für diesen Meister.

Man sieht: gerade auf dem Gebiete, welches Clément de Ris hier, wie fast überall, überschlägt, gab es Anmerkungen genug in Valenciennes zu machen.

Unter den Franzosen ist der große J. A. Watteau mit einem echten Bilde vertreten. Die beiden kleinen und viel jüngeren Watteau's aber, Louis Joseph und François Louis Joseph Watteau, welche beide, wie jener in Valenciennes geboren, aber in Lille gestorben sind, kann man hier, wie in Lille, in einer Reihe von Bildern kennen lernen, ohne daß man sich ihrer Bekanntschaft sonderlich erfreuen wird.

Interessant sind die drei großen Bilder von Otelin, einem Meister, den der Katalog ins

15. Jahrhundert versetzt. Das eine stellt einen gerichtlichen Zweikampf auf dem Markte von Valenciennes, das zweite ein Tournier vor Valenciennes, das dritte eine Scene dar, wie Bürger der Stadt, kraft Rechtsspruchs, ihren Gegnern nach alter Landessitte ihre Häuser einreißen. Die Bilder sind vedutenhaft landschaftlich gehalten und ganz gut in der Perspektive. Meines Erachtens können sie im 15. Jahrhundert nicht gemalt sein, sondern höchstens in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ja wahrscheinlich nicht vor 1600. Von den französischen Figurenmalern des 17. Jahrhunderts ist Sim. Vouet mit einem betenden Stephanus schwach, Valentin aber mit einem lebhaft an Caravaggio erinnernden Concertstück vortrefflich vertreten.

Die Ruinenlandschaft mit idealem Rundtempel von La Hyre ist so konventionell in der Auffassung und so dünn im Vortrag, wie alles, was ich von diesem Meister gesehen habe.

An modernen Franzosen ist Valenciennes verhältnismäßig arm. Dennoch steht auch hier das Don de l'Etat unter einer ansehnlichen Reihe von Werken, die im Pariser „Salon" gekauft worden, und das Vorwort auch des Kataloges dieser Sammlung redet von den dons annuels de l'Etat als von einer selbstverständlichen Sache. Man möge mir verzeihen, wenn ich, als Verwaltungsmitglied der Gemäldegalerie einer deutschen Provinzialstadt, mit dem Ausrufe schließe: Möge die Zeit kommen, da auch unsere Provinzialmuseen alljährlich oder alle zwei Jahre ein auf der Berliner Ausstellung für sie erworbenes Bild an ihren Wänden aufhängen können! Auch sie würden sicher mit Stolz und Vergnügen „Geschenk des Staates" auf den Rahmen schreiben!*)

Kunstlitteratur.

Die Goethebildnisse, biographisch-kunstgeschichtlich dargestellt von Dr. Hermann Rollett. 1. Lieferung mit 2 Radirungen und 18 Holzschnitten. Wien, Wilh. Braumüller, 1881. 64 Seiten Folio.



Ein Werk wie das vorliegende darf unbedingt als eine hocherfreuliche Erscheinung begrüßt werden, doppelt erfreulich, da es in Österreich erscheint.

Es ist die Frucht vieler Mühen, großer Sorgfalt und Hingebung, Goethe gewidmet und gegeben in einer Ausstattung, die dem Wiener Verleger alle Ehre macht.

Hat nun ein solches Werk, als Erzeugnis Österreichs, noch besonderen Wert, indem es zugleich Zeugnis giebt für die untrennbare Einheit deutschen Geisteslebens, so scheue ich die Bemerkung durchaus nicht, die darüber gemacht werden könnte, daß es doch nur Goethe's äußerer Erscheinung gewidmet sei. Als ob uns Südländern nur allzuviel an der äußeren Erscheinung gelegen wäre! Mag daran immer etwas Wahres sein, so hat doch unsere Schaulust gewiß auch ihre nicht zu unterschätzende Berechtigung und mag als Ergänzung des in mancher Hinsicht allzu innerlichen und darin einseitigen Nordens nur immerzu hervortreten! Dergleichen kann nur dem deutschen Kunstsinne zu statten kommen, der, als allgemein verbreitete Volkseigenschaft, noch immer gar weit zurücksteht hinter dem der Völker Italiens. Besonders die Dichtkunst könnte durch lebendigen Anteil an dichterischen Persönlichkeiten nur gewinnen. Man denke doch an das wenig beneidenswerte Los eines

*) In den voraufgehenden Aufsätzen wolle man noch folgende Druckversehen berichtigen: S. 263 ist zu lesen „S. v. d. Does", S. 264 „Révoil" und „Janmot", S. 266 „S. Vouet" und „Joris v. d. Hagen".

deutschen Dichters und sei es der größte! Er wird von den „Gebildeten" entweder stumm gelesen oder mit abschreckender Trockenheit und Geschmacklosigkeit vorgetragen; immer nur in einem beschränkten Kreise gekannt. Vergleiche man damit einmal das Verhältnis der Dichter Italiens zu ihrem Volke! Wie dort die Unsterblichen in der That lebendig wandeln in der Erinnerung die Jahrhunderte hindurch, von jedem gekannt und auf offener Straße vorgetragen, mit einem Leben, mit einer Begeisterung, wie wir das ja gar nicht kennen.

Man kann die Tendenz auf das Äußere, wo sie hervortritt wie hier, verbunden mit dem Verlangen, eine dichterische Persönlichkeit uns näher zu bringen, daher nur als erwünscht begrüßen. Es ist eine Tendenz, die gerade mit einer Seite des Goethe'schen Wesens zusammenhängt, durch die er groß und bedeutend ist für die deutsche Bildung. „Was nur durch die Sinne gefaßt werden kann", schreibt er am 30. Okt. 1776 an Meyer, „dessen Erzählung erregt im Gemüt eine lebhafte und beinahe ängstliche Sehnsucht, und je genauer wir von solchen Gegenständen sprechen hören, desto gewaltsamer strebt der Geist nach ihnen". Er konnte früher nicht mehr von Italien sprechen hören, weil es ihm Pein verursachte, bis er es gesehen! Durchreisende Fremde, die Goethe besuchten, ließ er sich zeichnen, wenn sie ihn interessirten, um ihr Bild zu bewahren. „Die Gestalt des Menschen ist der Text zu allem, was sich über ihn empfinden und sagen läßt", sagt er selbst, und so ist denn das Bedürfnis, uns seine Erscheinung näher zu bringen, bei dem steigenden Streben der Zeit, in seine Werke einzudringen, doppelt natürlich, ja unabweisbar.

Vielleicht ist es wirklich mehr als Zufall, daß der Gedanke, alle Goethebildnisse zu sammeln, zuerst im Süden aufgetaucht ist. Ich will keinen Wert legen auf den kleinen Vortrag über Goethe's äußere Erscheinung, der von mir gedruckt ist.[1]) Lange vorher hatte, noch südlicher, Balthasar Elischer in Pest, die damals größte Sammlung von Goethebildnissen zusammengebracht, über 160 Blätter. Nächst ihm sammelte Hermann Rollett in Baden bei Wien seit Jahren und gab anziehende Berichte in der Augsburger Allg. Zeitg. über Goethebildnisse. Da trat denn auch Friedrich Zarncke aus dem Norden in demselben Blatte hervor, der Goethebildnisse zu sammeln anfing und rasch eine höchst bedeutende Sammlung aufgebracht und Übersicht über das gesamte erreichbare Material gewonnen hatte. Seine Berichte voll Gründlichkeit und Scharfsinn, wie wir dies von ihm nicht anders erwarten, erregen den Gedanken und Wunsch, daß seine Studien über diesen Gegenstand auch zu einer zusammenhängenden Publikation führen möchten, die neben der gegenwärtigen immer noch Platz fände. Der Verfasser des vorliegenden Werkes, Hermann Rollett, ist keine unbekannte Persönlichkeit. Schon in seiner Jugend schmückte der Lorbeerkranz der Dichtung seine Stirne; seine „Frühlingsboten" (1845) und seine „Frischen Lieder" (1847) fanden viel Beifall. Seit Jahren lebt er dabei auch den Kunststudien, namentlich der Glyptik, in der er es zu ganz einziger Kennerschaft gebracht.[2]) Rollett berichtet uns nun in dem Prachtwerke, von dem wir das erste Heft vor uns haben, über mehr als 100 Originalbildnisse Goethe's und über mehr als 300 Reproduktionen derselben. Dadurch wird uns ein Schatz erschlossen, von dem man bisher keine Ahnung hatte. Um uns nach Möglichkeit eine volle Übersicht zu gewähren, ist das Werk geschmückt mit vorzüglichen Nachbildungen der besten Bildnisse Goethe's in Einzelblättern, Meisterwerken in der Nachbildung, durchaus von der Hand William Ungers, ferner mit Holzschnittumrissen der übrigen Goethebilder, die in den Text hineingedruckt sind.

Die Holzschnitte werden in R. v. Waldheims artistischer Anstalt in Wien ausgeführt, aus der auch der prachtvolle Druck des Werkes hervorging. Geschnitten sind die Xylographien von der geschickten Hand E. Kozeluchs unter der Leitung des rühmlich bekannten Xylographen F. W. Bader. Von Kozeluchs Hand ist auch die Initiale, mit der wir diese Besprechung

1) Goethe's äußere Erscheinung. Vortrag, gehalten am 25. Januar 1877 von K. J. Schröer. Mit einer Tafel in Lichtdruck enthaltend 13 Bildnisse Goethe's und seiner Eltern. Wien, Hartleben, 1877.

2) Er schrieb in dieser Richtung: Die Meister der Gemmoplastik A. G. und L. Pichler 1874 und in Buchers Geschichte der technischen Künste 1875 die Abteilung: Glyptik.

schmücken. Der Kopf Goethe's ist nach der Denkmünze gezeichnet, die Antoine Bovy in Genf 1824, mit Benutzung von Rauchs Büste von 1820, ausgeführt hat.

Das von der Wiener Verlagsfirma W. Braumüller unter so günstigen Auspicien angekündete Werk wurde mit größter Spannung erwartet, und mit Freude nahmen wir das erste Heft entgegen. Es enthält zwei Radirungen und 18 Holzschnitte.

Ein Bild Goethe's aus seiner Kindheit fehlt, doch teilt der Verfasser mit, was von dem Bilde von J. K. Seekatz bekannt ist, das sich im Besitze der Tochter Bettina's (Gisela Grimm) befindet, von dem man annimmt, daß es Goethe's Eltern und ihn als Kind mit seiner Schwester, alle in Schäferkostüm, darstelle. Wenn die Richtigkeit dieser Angabe auch zweifelhaft ist, so müssen wir doch bedauern, daß es nicht gelungen ist, eine Abbildung davon zu gewinnen. Eine andere dunkle Nachricht von einem Bilde auf dem Schlosse des Grafen Thorane, Mouans bei Grasse in Südfrankreich, auf dem der junge Goethe als der biblische Joseph dargestellt sein soll, konnte leider auch nicht weiter verfolgt werden. Es wird darüber verwiesen auf die Dresdener Zeitung v. 1879, 229.



Nummer 2 ist ein Schattenriß, der mitgeteilt wird und uns sogleich aufs höchste anzieht. Das Original ist ein Unikum der Sammlung Elischers. Für die Echtheit bürgt uns nichts, als daß auf der Rückseite „von alter Hand mit vergilbter Tinte" geschrieben steht: Goethe. Ein ausdrucksvoller Knabenkopf. Wer hätte ihn aber als ein Bild Goethe's bezeichnet, in einer Zeit, wo die ihn bis ins einzelne verfolgende Liebe von heute noch nicht erwacht war? Wer Goethe nur nach den bekannteren Bildnissen kennt, wird kaum eine Ähnlichkeit finden. Ich fühlte mich beim ersten Anblick dieses Schattenrisses wie elektrisch getroffen, und Goethe's eigene Worte zu einem späteren Schattenriß: „Der Stirne Drang, der Lippen Flehen" [1]) fielen mir augenblicklich ein. Was daran am meisten befremden könnte, sprach mir am stärksten für die Echtheit: die kleine Wölbung in der Mitte der Stirne, die von den beiden Wölbungen der Augenbrauen gleichsam getragen wird oder zwischen ihnen herausquillt. Sie ist auf allen guten Goethebildnissen ein klein wenig bemerkbar, wenn auch nicht so stark vortretend. Möglich, daß sich das später mehr ausgeglichen hat. Man nehme übrigens Goethe's Gesichtsmaske von 1816 zur Hand und beachte, wie der Schattenriß der Stirne sich bei jeder kleinen Wendung verändert. Besonders überraschend ist aber die Ähnlichkeit des Kopfes

1) S. das Facsimile und den Schattenriß in A. Kestners: Goethe und Werther, S. 184 u. 185.



GOETHE.

mit der Silhouette Goethe's in ganzer Gestalt, die unter Nr. 18 mitgeteilt ist. An solchen Beispielen zeigt sich der Wert solcher Sammlungen. Durch Vergleiche berichtigt und bestätigt ein Bild das andere.

Fast noch mehr überrascht Nr. 3, ein Schattenriß von etwa 1765, der besser beglaubigt, aber weniger anmutig und gar nicht ähnlich scheint. Man vergleiche ihn aber nur mit Nr. 10 und Nr. 21 (zwei Darstellungen, die davon gewiß unabhängig sind) und man wird mit Überraschung erkennen, daß Goethe unter Umständen — namentlich wenn das sonst aufgelockerte Haar ganz niedergekämmt war — auch so aussehen konnte. Das nächste Bild, das mitgeteilt ist, angeblich von Öser, Nr. 5, ist gleich der schönen Silhouette Nr. 6, Gegenstand einer Kontroverse zwischen Zarncke und Rollett. Zarncke bestreitet hier die Autorschaft Ösers und auch, daß mit dem Bilde Goethe gemeint sei. Rollett verschließt sich wohl den Ausführungen Zarncke's nicht, möchte aber das Bild doch nicht ganz aufgeben. Ich will hier auf den Streit nicht eingehen, muß aber bemerken, daß gerade in einem solchen Falle die größte Treue der Wiedergabe des Originals zu wünschen war. Vielleicht wäre hier Lichtdruck das einzig Richtige gewesen. Der Holzschnittumriß, wie er bei Rollet gegeben ist, scheint mir beeinflußt von den idealisirenden Stahlstichen A. Wegers und ist dadurch diesen ähnlicher geworden als dem Original, das einen viel älteren Eindruck macht, soweit es in meiner Erinnerung lebt.

So ist der wichtige, im Besitze des Herausgebers dieser Zeitschrift befindliche Schattenriß Nr. 22 bereits von Zarncke als nicht völlig genau bezeichnet worden. Wir freuen uns daher unseren Lesern eine aufs sorgfältigste neu ausgeführte Kopie hier (S. 400) mitteilen zu können. Daß dieser Schattenriß aus der Zeit von 1778 stammt, wie Rollett annimmt, möchte denn doch noch zu bezweifeln sein. Es ist kaum denkbar, daß der Umriß einen Mann von beiläufig 29 Jahren darstellt. Besonders wenn wir den Schattenriß Nr. 6 und das schöne Bild Nr. 23 mit dem dreißigjährigen Goethe vergleichen, scheint uns diese Annahme unhaltbar. Mag das entsprechende Bild Karl Augusts, welches Lützow ebenfalls besitzt, aus der Zeit sein. Warum sollte man nicht, auch noch viele Jahre später, Goethe's Schattenriß, als Pendant dazu, genau in der Weise und Größe ausgeführt haben?

Diese Bemängelungen, das müssen wir ausdrücklich bemerken, sind aber ja Kleinigkeiten im Vergleiche zu dem großen Werte des ganzen Werkes, der mühevollen Sammlung und umsichtigen Anordnung des Materials, das es bietet und seiner ganz einzigen Ausstattung.

Die Krone des ersten Heftes ist wohl das Ölbild von G. O. May in der Radirung von W. Unger, der außerdem noch zu diesem Hefte auch das hochinteressante Gipsmedaillon von Melchior (1775) trefflich wiedergegeben.

Das Original des May'schen Goethebildes hat bereits sehr gelitten durch Sprünge, so daß Photographien nach dem Original einen unerfreulichen Anblick gewähren. Unger hatte nun die Aufgabe, von diesen Schäden zu abstrahiren und das Original, wie es war, klar und doch treu aufs neue nachzuschaffen. Seine Schöpfung ist nicht etwa ins Glatte geschniegelt, sondern wirklich plastisch herausgearbeitet und in Bezug auf die stoffliche Beschaffenheit der einzelnen Teile des Gegenstandes mit einer Meisterschaft ausgeführt, wie das nur Unger kann! Wir sind durch die Güte des Verlegers in der Lage, den Stich, der für sich selber spricht, diesem Bericht beizugeben.

In den Citaten zum Text ist mir noch einiges aufgefallen, das zum Teil vielleicht nachträglich berichtigt werden könnte. Das aus dem schlechten Buche Freimund Pfeiffers S. 1 Mitgeteilte durfte wohl ganz wegbleiben. S. 13 wird in einem Citat aus der Deutschen Zeitung das Gedicht Fr. Försters: „Als ich ein junger Geselle war" noch Goethe zugeschrieben und daselbst aus einem Briefe Beits — ohne Zusatz — mitgeteilt, daß Goethe 1775 den Orest gespielt habe (in seiner „Iphigenie", die erst vier Jahre später entstand).

Wenn man weiß, daß jedes Antlitz Verschiedenheiten zeigt, jenachdem es von rechts oder von links aufgenommen ist, daß ferner durch den Druck das Bild oft umgekehrt wird, so erscheint es wünschenswert, bei jedem Bilde zu erfahren, so weit dies zu ermitteln ist, von welcher Seite es den Kopf darstellt, wenn es nämlich überhaupt eine Seitenansicht giebt.

So möchte man immer auch erfahren, nach welcher Vorlage, ob nach dem Original oder nach einer Photographie das gegebene Bild gearbeitet ist?

Manchem Bilde wäre vielleicht auch noch weiter nachzuspüren. So möchte man gerne wissen, wo, wann und von wem Elischer den Schattenriß Nr. 2 erworben hat. Bei der großen Umsicht und Sorgfalt des Verfassers sollte man freilich vermuten, daß er auch in dieser Hinsicht das Möglichste gethan, aber eben in manchen Fällen auf jedes Ergebnis verzichten mußte. Auch die Beschaffenheit des Papiers, etwaige Wasserzeichen anzugeben, wäre in einem solchen Falle zu empfehlen und könnte zu weiterem führen. Könnten wir von Nr. 5, dem bestrittenen, nicht etwa noch einen Lichtdruck erhalten?

Doch alle diese Bemerkungen werden versinken wie Schneeflocken im Meer, wenn der Leser das schöne, reichen Genuß gewährende Werk zur Hand nehmen wird, dessen Fortsetzung wir mit gespannter Erwartung entgegensehen. Derartiges hat ja in der That noch keine Litteratur! Es wird ein Werk, auf das Wien, auf das Österreich, auf das Deutschland mit Stolz hinblicken darf.

Schröer.

Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, dargestellt von Dr. Wilhelm Lübke. Dritte vermehrte und verbesserte Auflage. I. Band. Mit 277 Holzschnitt-Illustrationen. II. Band. Mit 249 Holzschnitt-Illustrationen. Leipzig, E. A. Seemann. 1880. 8.



Als Lübke vor achtzehn Jahren mit seiner Geschichte der Plastik zum erstenmal vor das Publikum trat, glaubte mancher, daß der Erfolg dieses Werkes, namentlich des weniger populären Gegenstandes wegen, hinter dem seiner Geschichte der Architektur bedeutend zurückbleiben werde. Der Lauf der Begebenheiten hat uns eines Besseren belehrt. Nun liegt schon die dritte, wiederum verbesserte und reich illustrirte Auflage des Buches vor, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß dasselbe durch die Zweckmäßigkeit seiner Anlage und den seltenen Geschmack seiner Ausführung und Ausstattung sich noch lange Zeit als ein ebenso trefflicher Führer durch die Gesamtgeschichte der Bildnerei bewähren wird, wie dies Lübke's Architekturgeschichte für ihr Fach bereits nahezu drei Dezennien hindurch gethan hat. Wenn die von Woltmann und Woermann unternommene und in dem gleichen Verlage nun rüstig fortschreitende Geschichte der Malerei die ihr gesteckte Aufgabe in gleich glücklicher Weise löst, wird sich die deutsche kunstgeschichtliche Litteratur dreier universalhistorischer Darstellungen der bildenden Künste rühmen können, wie sie in so weit ausholender und zugleich so leicht übersichtlicher Form keine andere Nation aufzuweisen hat.

Die Vermehrungen, welche Lübke der neuen Auflage seines vorliegenden Werkes hat angedeihen lassen, beziehen sich im Altertum zunächst auf die Plastik der Ägypter, deren Geschichte besonders auf Grundlage der trefflichen modernen Publikationen französischer und deutscher Ägyptologen teilweise umgearbeitet und mit Holzschnitten sorgfältiger als früher ausgestattet ist. Nicht minder eingehend finden wir Cesnola's Ausgrabungen auf Cypern und Schliemanns trojanische und argolische Funde berücksichtigt, die letzteren vielleicht mit zu bereitwilliger Annahme der daran geknüpften Hypothesen, welche nach unserer Ansicht — auch wenn man Stephani's verwerfendes Urteil nicht acceptiren will — erst noch einer längeren wiederholten Prüfung unterzogen werden müssen, bevor sie in die Kunstgeschichte aufzunehmen sind. Auch von den olympischen und pergamenischen Funden giebt der Autor durch Bild und Wort erwünschte Rechenschaft und bewährt in der Darstellung der bisher in diesen Punkten gewonnenen Resultate und deren Einfügung in den Entwickelungsgang der hellenischen Kunst von neuem sein gereiftes und fein gebildetes

Urteil. Wenn schon bei der Verwertung der antiken Funde die Werke der Kleinkunst vielfach mit in Berücksichtigung zu ziehen waren, so ist diesen Kunstzweigen noch in ausgedehnterem Maße ihr Recht zu teil geworden bei der Neubearbeitung der mittelalterlichen und modernen Abschnitte. Dies gilt namentlich von den Münzen und Medaillen des Mittelalters und der Renaissance, während Lübke sich vor dem weiteren Eingehen in das kunstgewerbliche Grenzgebiet wohlweislich gehütet und stets das Kriterium wahrhaft künstlerischer Bedeutung der Werke festgehalten hat. Mit besonderer Liebe ist die Plastik der Renaissance Italiens, Deutschlands und Frankreichs behandelt: in manchen der hier einschlägigen Kapitel bietet Lübke's Buch weit mehr als eine zusammenfassende Darstellung fremder Forschungen: hier hat der Verfasser vieles zuerst durch eigene Untersuchung festgestellt, durch immer neue, bereicherte Anschauung uns zugänglich gemacht. Wir erinnern nur an seine Arbeiten über Peter Vischer, über die Casa Santa zu Loreto und viele andere Denkmäler der deutschen wie der italienischen Renaissance. Über



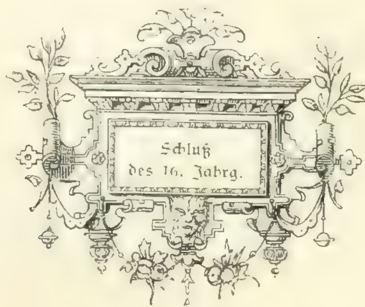
die neueren Erwerbungen des South-Kensington-Museums, dieser unvergleichlichen Sammlung mittelalterlicher und moderner Skulpturwerke, vornehmlich Italiens, hat Jakob Burckhardt dem ihm befreundeten Autor seine Notizen zur Verfügung gestellt und dadurch der Darstellung viele wertvolle Details zugeführt. Auf die stiefmütterliche Behandlung der pyrenäischen Halbinsel wurde bereits in einer früheren Anzeige des Buches hingewiesen. Bei erneuter Bearbeitung desselben werden die von der spanischen Regierung herausgegebenen „Monumentos“ und für Portugal das „Dictionnaire“ des Grafen Raczynski einiges berücksichtigenswerte Material bieten, wenn uns nicht inzwischen ein neues grundlegendes Werk den seit lange erwünschten besseren Aufschluß über diese wenig bekannten Länder bringen sollte. Die Geschichte der neuesten Kunst hat in der dritten Auflage des Buches ebenfalls ihre entsprechende Bereicherung erfahren. Keine Richtung und Erscheinung von einiger Bedeutung bleibt unberücksichtigt, und von den hervorragendsten Denkmälern der modernen Skulptur wird auch in Holzschnitten Rechenschaft gegeben. Die Summe der letzteren ist in der vorliegenden Auflage auf über 500 angewachsen — gegen 231 in der ersten Bearbeitung: ein Beweis dafür, daß die Verlagshandlung hinter dem Autor nicht zurückgeblieben ist in dem Bestreben, das Werk in der äußeren Erscheinung wie im inneren Gehalt ebenso nutzbringend wie schön auszustatten. Von den zahlreichen neu hinzu-

gefügten Abbildungen dürfen die meisten als gelungen bezeichnet werden. Der deutschen Holzschnitt-Illustration drohte längere Zeit hindurch die Gefahr einer zu stofflichen und schweren Behandlung, hervorgerufen durch die üblichen photographischen Vorlagen, an welche sich Zeichner und Xylograph zu sklavisch hielten. Die Holzschnitte des vorliegenden Buches zeigen, daß einige der jüngeren auf diesem Gebiete thätigen Kräfte sich von dem bezeichneten Abwege ferne halten und zu einer einfacheren, dem plastischen Stil entsprechenden Behandlung zurückzukehren beginnen, ohne deshalb in den allzu trockenen und schematischen Vortrag früherer Zeiten zu verfallen. Wir haben, mit freundlicher Einwilligung des Verlegers, zwei dieser Holzschnitte unserem Bericht eingefügt und können nur wünschen, daß der darin angeschlagene Ton nicht nächstens wieder durch eine andere Behandlungsweise verdrängt werden möge. C. v. L.

Notiz.

Die Taufe Johannis des Täufers, von Bernhart Fabritius. Von diesem seltenen und anziehenden Nachfolger Rembrandts sehen wir hier durch die Meisterhand Ungers ein sehr feines Werk reproduzirt. Dasselbe, aus Paris stammend, wurde dort für eine Arbeit des Nic. Maes gehalten, was insofern erklärlich, als Rot, Weiß und Schwarz hier ebenso dominiren, wie in den meisten Werken aus der Frühzeit des letztgenannten Malers. Als vermittelnde Töne kommen noch Rotbraun und Braungelb hinzu, die in Verbindung mit den übrigen Farben einen ungemein pikanten Reiz bieten, namentlich in der Mittelgruppe, die den malerischen Lichtpunkt des Ganzen bildet. Der geistige Accent des Bildes ruht dagegen auf dem rechts sitzenden Zacharias, der eben den Namen seines Kindes auf die Tafel schreibt, während danebenstehend ein junger Mann und dessen Frau dem Alten mit wohlwollendem Lächeln zuschauen. Merkwürdigerweise scheinen damit Joseph und Maria gemeint zu sein, indem ein Glorienschein das Haupt der letzteren umgiebt. Der Evangelist Lukas im 1. Kap. Vers 58 sagt aber nur: „Und ihre Nachbarn und Gefreundeten hörten, daß der Herr große Barmherzigkeit an ihr gethan hatte und freueten sich mit ihr" — nämlich mit Elisabeth. Das Gemälde — 37×47 cm auf Leinwand — gehört zur Sammlung E. Habich, welche, gegen 100 Nummern zählend, seit Ostern dieses Jahres der Gemäldegalerie zu Kassel leihweise auf zehn Jahre einverleibt wurde.

O. Eisenmann.





Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Sechzehnter Jahrgang.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1881.

16. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

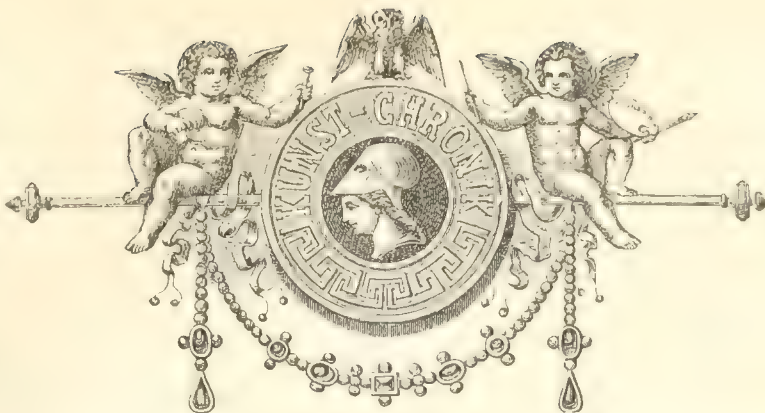
14. October

Nr. 1.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zur Vollendung des Straßburger Münsters.

Von J. H. Schuster*).

Nach Wiedergewinnung der alten Stadt Straßburg, für die alle deutschen Herzen schlagen, und nach der glänzenden Vollendung des Domes zu Köln, ist es ebenso eine künstlerische wie eine nationale Ehrenpflicht, der Vorfahren schweren Fehl an Straßburgs Münster zu sühnen, zumal da der neue Glanz des Domes von Köln dazu beitragen wird, das Münster von Straßburg in tiefen Schatten zu stellen. Nur der Vollendungsbau vermag solches Geschick zu wenden und Erwins Münster den ihm gebührenden Rang auf immer zu sichern.

Wohl ist im Laufe des letzten Decenniums für Straßburgs Münster schon außerordentlich viel geschehen. Die Belagerungsschäden sind beseitigt, ein neuer, mächtiger Vierungsturm und die glänzenden Malereien der großen Kuppel und der Apsis sind soeben vollendet. Die neuen Prachtthüren des Hauptportals und neue Statuen schmücken das Münster, und schon bereitet man die Freilegung desselben vor. Nichts fehlt dann noch zur gänzlichen Vollendung des herrlichen Baues, als die Vollendung des höchsten Kleinods, welches uns Erwin in seinen beiden glanzvollen Untergeschossen der Westfront hinterlassen hat, dies Juwel, das noch von dem Alp erdrückt wird, mit dem der Unverstand späterer Jahrhunderte dasselbe belastet hat.

Vor einem Jahrhunderte schon lenkte der jugendliche Goethe in hoher Begeisterung für Erwin und sein Werk die Blicke der deutschen Nation auf Straßburgs Münster. Die Fremdherrschaft ließ den von Goethe angeregten, schöpferischen Gedanken zur Vollendung des hehren Baues nicht zur Ausführung gelangen. — Kaum war Straßburg zurückgewonnen, als drei Wochen nach der Kapitulation schon ein Aufruf zur Vollendung des Münsters erging. Doch dieser Ruf mußte unter Rauch und Trümmern notwendig verhallen. Abgesehen von der Zeit unbeschreiblichsten Leidens für Straßburgs tief gebeugte Bewohner konnte auch der Gedanke keine Begeisterung erwecken, das Bild des verfehlten Nordturmes als Südturm zu wiederholen und dadurch den vor Jahrhunderten begangenen Fehler zu verdoppeln und durch die Verdoppelung um so krasser hervorzuheben.

Völlig diametral steht der jetzt ausgesprochene Vollendungsgedanke der damaligen Absicht gegenüber. Wir wollen die Fehler späterer Zeit nicht verdoppeln, sondern sie in Erwins Geiste verbessern und das Münster als einheitliches Kunstwerk vollenden. Nicht

*) Der Verfasser dieses Aufsatzes, k. preuß. Wasserbauinspektor Johann Heinrich Schuster in Zehdenick bei Berlin, welcher am 11. August d. J., 65 Jahre alt, plötzlich verschied, war einer der begeistertsten Verfechter der Idee, die Façade des Straßburger Münsters auszubauen. Das Manuskript, welches wir hier veröffentlichen und welches er für uns verfaßte, hat sich unvollendet in seinen Papieren vorgefunden und wurde uns von den Seinigen zur Veröffentlichung eingesandt. Wir kommen diesem Wunsche nicht nur aus Pietät für den Verstorbenen, sondern auch in der Überzeugung gerne nach, damit zur weiteren Diskussion über eine Frage, welche jedenfalls der ernsten Erwägung aller patriotischen Kunstfreunde höchst würdig ist, erneuten Impuls zu geben. D. Red.

pedantisch läßt sich dieser Gedanke durchführen, wohl aber in dem versöhnenden Geiste, den der große Meister im Bau der Kirchenschiffe wie im Bau der Westfront des Münsters bethätigt hat, und wie er die harmonische Einheit der vorhandenen Westfront anstreben und den großartigen Bau monumental abschließen würde.

Der Vollendung des Münsters in diesem Sinne die wärmsten Freunde in allen Schichten der alten, berühmten Münsterstadt wie in allen deutschredenden Gauen zu gewinnen, Erwins hohem Genius die ihm gebührende Gerechtigkeit zu gewähren, Straßburg in seinem Münster herrlicher als je erstrahlen zu lassen, dies ist das ernste Ziel unseres Strebens. Dafür hoffen wir getrost; ja die Sache selbst leistet uns Bürgschaft dafür, immer mehr warme Herzen und tapfere Förderer nah und fern zu finden. Ist doch das Köstlichste bei der Verfolgung des vorgesteckten hohen Ziels, daß ihm gegenüber alle konfessionellen und politischen Parteiungen schwinden, und daß hier, wie selten, ein Boden gewonnen ist, auf dem alle Parteien friedlich sich begegnen, gemeinschaftlich das Höchste erstreben und schaffen und so die Herzen der Reichslande durch Bande der Liebe mit den Bewohnern des alten Vaterlandes verbinden mögen.

Die Vollendung des Domes zu Köln, welche nunmehr erfolgt ist, mahnt laut daran, die frei werdenden bedeutenden Mittel und Kräfte für den Vollendungsbau von Erwins herrlicher Münsterfront zu verwerten und durch Übersiedelung der Bauhütte von Köln nach Straßburg, an die alte Stätte Jahrhunderte langer Blüte, Deutschland diese hochwichtige Hütte zu erhalten. Während eines 55jährigen Zeitraums ist sie mit den größten Opfern herangebildet worden, hat wie keine zweite die glänzendsten Erfolge errungen, vermag nach dem Gange ihrer ausgezeichneten Ausbildung die vorzüglichste Lösung jeder ihr zu stellenden Aufgabe zu gewährleisten und gereicht durch ihre Leistungen dem Vaterlande zur höchsten Ehre.

Außerdem hat durch den Bau des Domes zu Köln der Sinn für altdeutsche Kunst in der Nation neue Wurzeln geschlagen und freudig Blüten und Früchte getrieben, so daß die Gothiker unter den Architekten jetzt zu den allerhöchsten Leistungen befähigt sind.

Der Dombaumeister Regierungs- und Baurat Voigtel zu Köln schreibt unter dem 15. März d. J.:

„Die Auflösung der Dombauhütte, der mustergültigen Schule der Steinmetzkunst in Deutschland, würde eine Stätte des Kunsthandwerks zu einer Zeit vernichten, wo alle Bestrebungen darauf gerichtet sind, derartige Institute mit großen Opfern neu in's Leben zu rufen. Die Idee der Überführung der Dombauhütte von Köln nach Straßburg ist von mir an maßgebender Stelle schon vor 1 ½ Jahren angeregt“ u. s. w.

Auch in Straßburg selbst ist der richtige Moment für die Inangriffnahme der Westfront gekommen. Der prächtige Schmuck der Kuppel und der Bau des mächtigen Vierungsturmes sind beendigt, und so tritt ganz naturgemäß an die Dombauverwaltung die ernste Aufforderung heran, jetzt den letzten entscheidenden Schritt zur Vollendung des Münsters durch eine würdige monumentale Vollendung der Westfront im Geiste Erwins zu thun.

Desgleichen haben zahlreiche Architekten- und Ingenieur-Vereine freudig ihre principielle Zustimmung zu dem Werke ausgesprochen, darunter in einer einzigen Kette die Vereine von Elsaß-Lothringen, von Baden, von Württemberg, von Baiern und von Österreich, also vom gesammten deutsch redenden Süden.

Die Stadtverwaltung von Straßburg, welche verfassungsmäßig über alle Münsterangelegenheiten entscheidet, hat ihren Dank für die Anregung der mit lebhaftem Interesse von ihr verfolgten Sache ausgesprochen. So befindet sich in Straßburg die Sache bereits im Fluß.

Endlich hat auch die politische Presse der Münstersache sich angenommen, so z. B. die Koblenzer, Frankfurter, Magdeburger und Posener Zeitungen. Die Koblenzer Zeitung schreibt wörtlich:

„Wir verstehen es wohl, wenn aus technischen Gründen die „Deutsche Bauzeitung“ anrät, die Kölner Bauhütte möchte nach Ulm übersiedeln; indeß sehen wir dort den Bau in so bewährten Händen, dazu außer aller nationaler Gefahr, daß wir trotz aller Schwierigkeiten dabei stehen bleiben: „Deutschland muß am Straßburger Münster fortfahren zu bauen!“

Möge diese kernhafte Sprache überall frohen Wiederhall finden, mögen hochgestellte Männer und maßgebende Autoritäten den günstigen Augenblick erfassen und die große Sache kraftvoll in die Hand nehmen, und mögen weite Kreise voll Begeisterung an der herrlichen Vollendung des Straßburger Münsters sich beteiligen!

Kunstlitteratur.

Trachten. Haus-, Feld- und Kriegsgerätschaften der Völker alter und neuer Zeit. Gezeichnet und beschrieben von Fried. Hottenroth. Stuttgart, G. Weise. Lief. 1—4. 48 Tafeln und 64 Seiten Text. 4°. 1879—80.

Die Trachten der Völker, vom Beginn der Geschichte bis zum neunzehnten Jahrhundert, von Albert Kretschmer und Dr. Karl Rohrbach. Zweite durchgearbeitete und erweiterte Auflage. 4. Leipzig, J. G. Bach. 1880.

Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts, nach gleichzeitigen Originalen, von Dr. J. H. von Hefner-Alteneck. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Frankfurt a. M., Heinr. Keller. Lief. 1—4. 21 Tafeln mit erläuterndem Text. tl. Fol.

Es war keine leichte Aufgabe, welche der Autor des ersten der oben genannten Werke sich gesetzt, nach den ausgezeichneten und auch bei uns weit verbreiteten Kostümwerken eines Jacquemin und Racinet mit einem Trachtenbuch ähnlicher Art hervorzutreten, welches namentlich durch gleich gute farbige Darstellungen mit den Tafeln der französischen Publikationen wetteifern sollte. Soviel wir jedoch aus den vorliegenden Heften ersehen, wird es Hottenroth gelingen, die Schwierigkeiten zu überwinden. Allerdings bleiben seine Tafeln in Bezug auf künstlerisches Arrangement und Eleganz der technischen Behandlung hinter denen der Franzosen zurück. Aber sie übertreffen sie dafür in praktischer Hinsicht und durch den Reichtum an Belehrungen, welche sie darbieten. Die Einrichtung des Werkes ist die, daß zunächst von dem Kulturleben eines jeden Volkes ein kurzgefaßtes geschichtliches Bild entworfen wird, dem eine Anzahl von Holzschnittabbildungen der Grundformen von Tracht, Gerät und Bewaffnung als Illustrationen dienen; daran schließen sich eine Reihe von farbigen Tafeln an, auf welchen das Kostüm- und Gerätwesen, die Waffen, Schmucksachen, Instrumente, Transportmittel u. s. w. systematisch und in malerischen Gesammtkompositionen dargestellt werden. Den Ägyptern und Äthiopiern, welche den Anfang machen, sehen wir 8 solcher Tafeln gewidmet, und die auf denselben vereinigten Gegenstände sind so geschickt zusammengedrängt, daß sich auf einer Tafel für bis zu 70 Figuren Raum bietet, also im Ganzen mehrere Hundert Bilder dem betreffenden Abschnitte zufallen. Es folgen darauf die Vorderasiaten (Babylonier, Assyrer, Perser, Israeliten u. s. w.) mit 15 Tafeln und ebenfalls über 100 Einzelbildern, dann die Völker Kleinasiens (2 Tafeln), die Griechen (14 Tafeln), die Etrusker, Römer u. s. w., ebenfalls mit einer großen Zahl von Tafeln und Figuren, so daß hier in der That von einer erschöpfenden Behandlung des Gegenstandes die Rede sein kann. Man sieht ferner, der Autor hat seinen Stoff nicht aus abgeleiteten Quellen, sondern aus den großen modernen Denkmälerwerken direkt geschöpft und ihn zugleich für alle möglichen Anforderungen, für künstlerische wie für litterarische, zu verwerten gewußt. Der Historienmaler und Kunsthandwerker, wie der Geschichtsfreund und Sammler, namentlich aber auch der Kostümier und Veranstalter von Kostümfesten wird in dem Werke mannigfache Belehrung und eine Fülle von schönen, verständlich dargestellten Vorbildern finden. Daß Hottenroth die neuesten Funde bereits in sein Werk aufgenommen hat, beweisen die den Ausgrabungen Di Cesnola's und Schliemanns gewidmeten Tafeln. Eine kritische Bearbeitung derselben dürfen wir hier selbstverständlich nicht erwarten. Der Autor schließt sich den herrschenden Ansichten an und stellt die Fundergebnisse übersichtlich zusammen. Wir wollen hierbei einem doppelten Wunsche Ausdruck geben, welcher sich uns bei der Betrachtung der beiden den mykenaeischen Funden gewidmeten Tafeln aufgedrängt hat. Der Wert dieser sehr instruktiven Zusammenstellung würde bedeutend erhöht werden, wenn erstens die Bedeutung (der Zweck) und zweitens die (wenigstens ungefähre) Größe eines jeden Gegenstandes auf den Tafeln selbst ersichtlich gemacht würden. Auf Taf. 27 erscheint z. B. die in Fig. 30 dargestellte Totenmaske ebenso klein wie die daneben abgebildeten Knöpfe und Schmucksachen, und auch im Text wird auf die Größenunterschiede nicht besonders hingewiesen. Die im Text gegebenen Renvois erweisen sich überhaupt als nicht recht handlich, wenn man für ein auf den Tafeln gegebenes Bild die Erklärung sucht. Hier muß auf den Tafeln selbst abgeholfen werden. Das kann nun freilich erst bei einer neuen Auflage geschehen; vielleicht aber ließe sich die Unbequemlichkeit vorläufig dadurch vermindern, daß zu den einzelnen Tafeln am Schlusse des Werkes besondere Erläuterungsblätter gegeben würden, welche dem Beschauer das jedesmalige Nachschlagen im Text ersparten. Doch soll durch diese Bemerkungen gegen die Anlage des Werkes im wesentlichen kein Einspruch erhoben werden. Wir finden dieselbe im Ganzen sonst ebenso praktisch wie geschmackvoll und glauben, daß das Hottenrothsche Kostümwerk sich bald in den weitesten Kreisen eingebürgert haben wird. Besonders ist noch hervorzuheben, daß außer der kolorirten auch eine in Schwarzdruck ausgeführte Ausgabe erscheint, zu 3 Mk. 50 Pf. die Lieferung, gegen 5 Mk. für die farbige.

Das zweite der in der Ueberschrift genannten Trachtenwerke ist seit Jahren allgemein bekannt. Besonders in Künstlerkreisen pflegt es als willkommener Behelf immer zuerst zur Hand genommen zu werden, wenn man eine Kostümfrage zu lösen hat. Die im Erscheinen begriffene zweite Auflage ist eine zum Theil völlig umgearbeitete, namentlich um die neuen Originalwerke, z. B. auf dem Gebiete der orientalischen und mexikanischen Altertumskunde, für die Darstellungen zu verwerten. Auch werden die Tafeln um vier vermehrt. Das Werk erscheint zugleich in englischer Ausgabe.

Der Autor des dritten oben bezeichneten Werkes

gehört zu den Begründern der Forschung auf den Gebieten des mittelalterlichen und neueren Kostüm- und Waffenwesens; seine Publikation ist ein Quellenwerk ersten Ranges. So wie wir dasselbe jetzt vor uns sehen, stellt es sich als die Vereinigung und zugleich Verjüngung der beiden früher einzeln erschienenen Unternehmungen dar, welcher J. H. von Hefner-Alteneck seit dem Jahre 1840 in dem gleichen Verlage herausgegeben hat, nämlich der „Trachten des christlichen Mittelalters“ (1854 mit der 70. Liefg. vollendet) und den „Kunstwerken und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance“ mit C. Becker begonnen und nach dessen 1859 erfolgtem Tode von Hefner-Alteneck allein fortgesetzt und 1863 in 36 Lieferungen abgeschlossen). Der Autor hat sich nicht damit begnügt, die Tafeln der beiden Werke zusammenzuordnen, sondern sie einer kritischen Revision unterzogen, mannigfach verbessert und im einzelnen bereichert, endlich aber dem Ganzen dadurch eine beträchtliche und zeitgemäße Erweiterung zu teil werden lassen, daß, während die ersten Ausgaben mit dem 16. Jahrhundert abschlossen, diese zweite auch das 17. und 18. Jahrhundert noch in die Behandlung mit hineinzieht. Die Anordnung der Tafeln ist eine nach Möglichkeit chronologische, so daß uns das Werk in seiner jetzigen Gestalt ein zusammenhängendes und in jedem Punkte quellengerechtes Bild der mittelalterlichen und modernen Kultur darbietet, ja strenge genommen mehr als das, da einzelne Tafeln bis über die karolingische Periode hinauf in die altchristliche Zeit zurückreichen.

Die technische Herstellung der Tafeln, welche sämtlich auf Originalzeichnungen nach den Denkmälern, zum großen Teil von Hefner-Alteneck's Hand, beruhen, bestand bei den ersten Ausgaben in kolorirtem Stahl- oder Kupferstich. Die neuesten großen Fortschritte der Chromolithographie machten es möglich, bei der zweiten Ausgabe Stich und Farbendruck zusammenwirken zu lassen, um die farbigen Bilder herzustellen.

Auch der Text wurde den Tafeln entsprechend mannigfach verändert und, da dem geschichtlichen Interesse schon durch die neue Anordnung selbst hinreichend genügt war, die damals den „Trachten“ beigegebene historische Einleitung weggelassen. Das Werk war schon in seiner früheren Gestalt jedem Lernbegierigen ein unentbehrliches Hilfsmittel und wird sich als solches jetzt von neuem in erhöhtem Maße bewähren, trotz der vielen glänzenden Erscheinungen verwandter Gattung, welche die letzten Jahre uns gebracht haben.

* *

B. F. „**Führer durch die Kgl. Museen“ in Berlin**, herausgegeben von der General-Verwaltung; 211 Seiten vorzüglichen Antiqua-Druckes auf gutem Papier (Weidmannsche Buchhandlung) für 50 Pfennig, — das dürfte wol einzig in seiner Art sein. Dies empfehlenswerte kleine Kompendium giebt für jede der Sammlungen einen Grundriß in Holzschnitt, eine kurze Geschichte der Entstehung und Entwicklung und eine Aufzählung der wichtigsten, das größere gebildete Publikum zunächst interessirenden Werke; auf eine Beschreibung der Wandmalereien im neuen Museum ist verzichtet. Da die betreffenden Abschnitte von den leitenden Kräften des Museums selbst verfaßt sind, so ist ein weiteres Wort der Empfehlung überflüssig. Vielleicht macht dieser neue Führer endlich die unwürdige Industrie vor dem Museum unmöglich.

Nekrologe.

Hermann Anschütz †. Wieder ist einer von jenen Künstlern heimgegangen, die in den zwanziger Jahren nach München zogen, um unter der Leitung von Cornelius sich an dem Aufschwunge der von Ludwig I. beschützten deutschen Kunst zu beteiligen: am Morgen des 30. August schied Hermann Anschütz, Historienmaler und Professor an der kgl. Akademie der bildenden Künste in München a. D., aus dem Leben.

Anschütz war am 12. Oktober 1802 zu Koblenz am Rhein geboren, erhielt den ersten Kunstunterricht in seiner Vaterstadt und suchte darauf seine weitere Ausbildung in Dresden, wo er an der kgl. Akademie Aufnahme und in dem trefflichen Bildnis- und Geschichtsmaler August Hartmann, nachmaligen Direktor dieser Akademie, einen ebenso wohlwollenden wie tüchtigen Lehrer fand. Sein Aufenthalt in Dresden dauerte bis zum Jahre 1822; in diesem verließ Anschütz Dresden und kehrte nach seiner Heimat zurück, um kurze Zeit nachher nach Düsseldorf überzusiedeln, dessen Akademie unter Cornelius eben neu aufblühte. Als dieser im Jahre 1826, dem Rufe des Königs Ludwig folgend, die Leitung der Münchener Akademie übernahm, befand sich Anschütz unter den Jüngeren, welche dem Meister an seinen neuen Bestimmungsort folgten.

Bald nach seinem Eintreffen daselbst übertrug ihm Cornelius die Ausführung des Freskobildes: „Das Urteil des Midas“ an der Decke des großen Odeonssaales, ein sehr verdienstvolles Werk, das Anschütz im Jahre 1827 vollendete.

Um jene Zeit näherte sich der „Königsbau“ seiner Vollendung, und da einige Säle desselben mit Wandmalereien nach dem Muster der in Pompeji und Herkulanum aufgefundenen geschmückt werden sollten, erhielten Anschütz und zwei andere junge Künstler von König Ludwig den ehrenvollen Auftrag, diese Dekorationsweise an Ort und Stelle eingehend zu studiren. Dieselben gingen im Jahre 1830 nach Neapel ab und kehrten im nächstfolgenden mit reicher Ausbeute an Studien zurück, worauf Anschütz im Vereine mit dem einen seiner Reisegefährten im Königsbau sofort das Erlernte in Anwendung zu bringen begann.

Aber es blieb nicht bei diesen dekorativen Arbeiten: Anschütz führte im Speisesaale des Königs eine Reihe von Darstellungen aus Anakreon nach des Professors Clemens Zimmermann Kompositionen und im Ballsaal des obersten Stockwerkes die eine Hälfte des Frieses mit tanzenden und musizirenden Gestalten und die eine Wandnische mit einem Musikchor nach eigenen Entwürfen enkaustisch aus. Es ist das die vom Eintritt rechter Hand gelegene Hälfte des Ballsaales.

Nach Vollendung dieser Wandmalereien kehrte der Künstler wieder zu der von ihm schon früher mit gutem Erfolge geübten Ölmalerei zurück. Als strenger Katholik widmete er sich von nun an fast ausschließlich der Heiligenmalerei und behandelte andere Stoffe nur in höchst seltenen Fällen, so indem er Bacchus als Kind und Amor zum Gegenstande seiner Kunst nahm. Nach beiden Richtungen gelang ihm das Weiche, Anmutige, Weibliche besser als das Große, Bedeutende, Männlichstarke. Im Allgemeinen erinnern seine Madonnen mit und ohne Jesuskind, seine Magdalena in der Höhle 2c. an die Arbeiten Sassoferrato's. Zu seinen besten Leistungen zählt seine zu Anfang der sechziger Jahre entstandene Himmelfahrt Mariä in der Stadtpfarrkirche zu Furth im baierischen Walde. Sein Kolorit zeigt sich in keinem anderen seiner Bilder so blühend und harmonisch.

Nachdem Anschütz etwa sechsunddreißig Jahre als Professor an der Münchener Akademie thätig gewesen, erbat er sich seine Versetzung in den wohlverdienten Ruhestand, dessen er sich nun seit sieben Jahren erfreute. Seinem Tode ging ein mehrmonatliches Leiden voraus.

Carl Albert Regnet.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

F. **Die Übersiedelung des Berliner Kunstgewerbe-Museums** in den der Vollendung entgegenschreitenden Monumentalbau an der Königgrätzerstraße wird, während die Sammlung noch bis zum nächsten Frühjahr in den alten Lokalitäten verbleibt, demnächst mit der Verlegung der Unterrichts-Anstalt in die vollendeten neuen Räume ihren Anfang nehmen. Mit der am 17. Oktober stattfindenden Eröffnung des neuen Schuljahres tritt für dieselbe aber zugleich auch eine erhebliche Erweiterung und Umgestaltung ein. Statt der bisherigen 18 umfaßt sie fortan insgesammt 24 Klassen, die zwei in sich vollkommen gesonderte und selbständige Abteilungen, eine Kunstgewerbeschule im eigentlichen Sinne des Wortes und eine Vorschule für gewerbliches Zeichnen, bilden. Von ihnen wird die letztere, aus 9 Klassen bestehend, auch fernerhin solchen Gewerbtreibenden, die den Tag über ihrer Erwerbsthätigkeit obzuliegen haben, die wünschenswerte Gelegenheit zum Unterricht im gewerblichen Zeichnen während der Abendstunden und an den Sonntag-Vormittagen und zur schließlichen Erlangung der Reife für die unverändert fortbestehenden Kompositionsklassen darbieten. Die in dem vorausgegangenen Schulunterricht erworbenen Fertigkeiten in den ersten Elementen des Zeichnens weiter entwickelnd und auf Ausbildung des Gefühls für Schönheit der Form sowie auf Beherrschung der verschiedenen Darstellungsmittel abzielend, gipfelt sie in dem Zeichnen nach Gipsmodellen, das, der Wichtigkeit gerade dieses Unterrichtszweiges entsprechend, jetzt in drei Stufen gegliedert ist, und in dem für körperliche Darstellung ergänzend hinzutretenden ornamentalen und figürlichen Modelliren. Die neu eingerichtete „Kunstgewerbeschule" gewährt dagegen, unter Inanspruchnahme der vollen täglichen Arbeitskraft ihrer Schüler, die bisher nicht vorhandene Möglichkeit einer gründlichen und systematischen kunstgewerblichen Ausbildung innerhalb einer verhältnismäßig kurzen Studienzeit und entspricht damit den Zwecken derer, die einen Beruf als selbständig thätige Modelleure und Musterzeichner oder als Leiter und Werkführer kunstgewerblicher Etablissements suchen, in weit umfassenderer Weise, als dies die bisherige Organisation der Anstalt vermochte. In 10 Vorbereitungsklassen erreicht sie bereits innerhalb eines zweijährigen Kursus dasselbe Ziel wie die „Vorschule", erweitert dasselbe aber gleichzeitig noch durch die nur während der Tagesstunden mit Erfolg denkbare Klasse für farbige Naturstudien, zu der die beiden früheren Klassen für Blumenmalen und Tierzeichnen verschmolzen sind, sowie durch die Klasse für Stilgeschichte, die fortan in zwei Abteilungen die Lehre vom Stil der eigentlichen Architektur und von dem der Kunstgewerbe gesondert behandelt. Ihre oberste Stufe endlich bilden die 5, die Vorbilder der Sammlung für Unterrichtszwecke nutzbar machenden Kompositionsklassen für Möbel, Geräte und bauliches Ornament, für Flachornament, für figürliche Dekoration, für Modelliren und für dekorative Malerei, deren weitere Vermehrung der künftigen Entwicklung vorbehalten bleibt. Der Besuch dieser Kompositionsklassen wird unbemittelten und begabten Schülern durch eine Anzahl von gegenwärtig 16 Stipendien ebenso ermöglicht, wie der der Vorbereitungsklassen und der Vorschule durch freigiebig gewährte Freistellen. In der Kunstgewerbeschule werden endlich, soweit der verfügbare Raum dies gestattet, als Hospitanten auch solche Personen Zulassung finden, die nur für einzelne Fächer oder nur für bestimmte Tage an dem Unterricht teilzunehmen wünschen.

Konkurrenzen.

Vom Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig waren im Januar d. J. Ehrenpreise — silberne und bronzene Medaillen und Ehrendiplome für folgende Gegenstände (nicht Entwürfe, sondern gebrauchsfertig hergestellt) — ausgeschrieben worden: 1) Garnitur für Thür- und Fensterverschluß; 2) Kohlenkasten für ein bürgerliches Wohnzimmer; 3) Petroleum-Lampe mit Metallfuß; 4) Schirmständer in beliebigem Material; 5) Feuerzeug für schwedische Zündhölzer in Eisenguß; 6) Bierseidel-Beschlag; 7) Ofenschirm. Wie der geschäftsführende Ausschuß des genannten Museums jetzt bekannt macht, haben nur zwei Preise ertheilt werden können, und zwar hat der Schlossermeister Ferd. Kaiser in Leipzig für einen Kohlenkasten (nach Entwurf des Herrn Architekten Zeißig) den II. Preis und das Eisenwerk „Lauchhammer" den III. Preis für einen Regenschirmständer erhalten. Die Beteiligung ist überhaupt eine sehr schwache gewesen, und es wird deshalb, dem Rate des Preisgerichts entsprechend, das Ausschreiben für die Zeit vom 6. bis 15. Dezember d. J. wiederholt (vergl. das Inserat in voriger Nummer), so daß sich eine Art von Weihnachtsausstellung ergeben wird. Kunstgewerbliche Vereine sind gebeten, dieser Sache ihr Interesse zuzuwenden.

—

Kunstvereine.

§ **Die Generalversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine**, welche bekanntlich dieses Jahr in Darmstadt tagte, hat in ihrer Plenar-Sitzung v. 20. September in Sachen der deutschen Münsterbaufrage folgende Resolutionen gefaßt: 1) Die Vollendung des Kölner Domes ist eine kunstgeschichtliche That, welche Deutschland mit einem erhabenen Denkmal der Baukunst bereichert, und das deutsche Volk, das die Durchführung des Unternehmens durch seine andauernde Opferfreudigkeit ermöglicht hat, in seiner Gesammtheit für alle Zeiten auf das höchste ehrt. Insbesondere spricht der Verband der deutschen Architekten- und Ingenieur-Vereine dem hohen Herrscherhause, welches das Unternehmen so thatkräftig gefördert, der Landes-Regierung und den Dombau-Vereinen, welche die erforderlichen Geldmittel gesammelt, und allen Werkmeistern und Werkleuten, die es geleitet und vollendet haben, seinen warm empfundenen Dank aus. — 2) Es ist erwünscht, daß in gleicher Weise, wie für den Kölner Dom, in Zukunft die Geldmittel beschafft werden zum Weiterbau derjenigen unvollendeten deutschen Baudenkmäler, welche von hervorragender Bedeutung sind, und deren Vollendung aus den beschränkten Mitteln einer einzigen Stadt oder eines Landes nicht möglich ist. — 3) Von den würdigsten Denkmälern, deren Vollendung zuerst mit allen Mitteln anzustreben ist, stehen die Münster von Straßburg und Ulm, teils wegen ihrer Schönheit, teils wegen ihrer Größe und geschichtlichen Bedeutung in erster Linie. — 4) Der Verband der deutschen Architekten- und Ingenieur-Vereine erachtet es für angemessen, daß zunächst für das Münster in Ulm, dessen Vollendungsbau seit 36 Jahren fast ausschließlich aus den Mitteln des Landes Württemberg gefördert ist, und für welchen feststehende Baupläne vorhanden sind, eine allgemeine deutsche Prämien-Kollekte (Dombau-Lotterie) errichtet wird. — 5) Für das Straßburger Münster muß die Frage, ob dasselbe durch Aufbau eines zweiten Turmes und Um-

gestaltungen der Westfront zu einer würdigen Vollendung gebracht werden kann, zur Zeit noch als offen angesehen werden, da die Anschauungen darüber weit auseinander gehen. Es erscheint jedoch dringend erwünscht, die Frage zum Abschluß zu bringen, und dies kann nur durch umfassende, bisher noch nicht veranstaltete technische Ermittelungen und durch gemeinschaftliche Beratungen berufener kunstverständiger Männer, Architekten und Ortskundiger geschehen. — 6) Der Vorstand der deutschen Architekten- und Ingenieur-Vereine richtet an die Regierungen des deutschen Reiches und von Elsaß-Lothringen, sowie an die beteiligten bürgerlichen und kirchlichen Behörden das Ersuchen, die erforderlichen Ermittelungen baldigst veranlassen zu wollen, damit eine feste Grundlage gewonnen wird, ob die neuerdings betriebene Agitation zum Vollendungsbau des Münsters zu Straßburg unterhalten oder für jetzt aufgegeben werden soll. — 7) Auf Erfordern ist der Verband der deutschen Architekten- und Ingenieur-Vereine bereit, nach Maßgabe seiner Geschäftsordnung seine geeigneten Kräfte zur Mitwirkung bei den angeregten Fragen zur Verfügung zu stellen." — Es sprachen als Referent über die Vollendung des Kölner Domes Baumeister Wiethase aus Köln, als Referent über das Münster von Ulm Oberbaurat von Egle aus Stuttgart, und als Referent über das Straßburger Münster Baumeister Eggert aus Straßburg. — Ein Antrag des Regierungs- und Baurats Ehrhardt von Danzig, die Wiederherstellung des ehemaligen Deutsch-Ordensschlosses zu Marienburg in die Resolution mit aufzunehmen, fand bei der Abstimmung nicht die erforderliche Majorität in der über 300 Mitglieder zählenden Versammlung.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. **In der Berliner Gemälde-Galerie**, deren östliche Hälfte seit der Herstellung der beiden neu eingerichteten Oberlichtsäle dem Publikum wieder in vollem Umfange zugänglich ist, haben in letzter Zeit verschiedene bemerkenswerte neue Erwerbungen ihren Platz gefunden. Dicht an der Eingangsthür zu dem ersten jener beiden Räume begegnet der Besucher dem bisher der Sammlung des Marchese Gino Capponi zugehörigen Brustbild der „Maria mit dem Kinde" von Dürer, das nicht gerade zu den glücklichsten Schöpfungen des Künstlers zählt und überdies durch eine frühere Restauration merklich gelitten hat, aber doch für die Berliner Galerie, die eine wirklich echte Arbeit des Meisters bis jetzt nicht besaß, schon als solche ein erhöhtes Interesse gewinnt. Von größtem künstlerischen Wert ist dagegen die kleine, in einem der Suermondt-Kabinete ausgestellte, ziemlich weit durchgeführte Skizze einer „Beweinung Christi" von Rubens. Nicht minder auserlesene Arbeiten sind sodann die beiden an derselben Wand befindlichen Arbeiten von Adriaen van Ostade, von denen das eine das Bild eines „Arztes im Studirzimmer", aus dem Jahre 1665, und das andere, etwa zwanzig Jahre ältere, ein großes Interieur mit einer „Bauerngesellschaft" darstellt. Dasselbe Kabinet hat ferner noch ein lebensfrisches Brustbild einer behäbigen jungen Frau von Frans Hals, und die als Jugendarbeit des Künstlers interessante Figur einer als Minerva charakterisirten jungen Frau von Rembrandt aufgenommen, die gleich jenem Porträt bereits früher sich im Besitz der Galerie befand, aber erst neuerdings nach gründlicher Restauration zur Aufstellung gelangte. In dem an die Suermondt-Kabinete anstoßenden Oberlichtsaal endlich präsentirt sich die neuste Erwerbung, das Kniestück eines jungen vornehmen Italieners von Francesco Salviati. Bei kleinstem Maßstab, der es an sich schon zu einer Seltenheit macht, überragt das Bild an künstlerischer Bedeutung bei weitem die große Masse der gleichzeitigen Produktion und erscheint in jedem Betracht als ein treffliches Meisterwerk der Porträtmalerei.

H. B. **Ausstellung der Werke Couture's in Paris.** Die von Thomas Couture's Freunden Barbedienne und Roger Ballu im Palaste der Champs Elysées veranstaltete Ausstellung seiner nachgelassenen Werke findet in Pariser Kunstkreisen lebhaften Beifall und bietet in der That viel Interessantes. Sie umfaßt 246 zum größeren Teile unvollendete Ölgemälde und Skizzen, Studienköpfe und erste Entwürfe sowie Kreidezeichnungen der verschiedensten Art und veranschaulicht die von Couture verfolgte Technik in klarster Weise. Zu den bemerkenswertesten Gemälden gehören die im Besitze seiner Familie befindliche, 1849 von der Direktion der schönen Künste bestellte und niemals vollendete Darstellung „Engagement des volontaires en 92" und das gleichfalls unfertige, 1854 begonnene Bild: „Le baptême du prince impérial", welches wenig mehr als eine Skizze ist. Der „König der Epoche", ein nackter Silen mit einem Ordenskreuze auf der Brust, erinnert an Courbet's derbste Atelierscherze, kaum erfreulicher ist die „moderne Courtisane", welche man sammt ihrer Mutter auf einem von den Repräsentanten der Gesellschaft, einem Edelmanne, einem Finanzmanne, einem Studenten und einem Dichter gezogenen Wagen einherfahren sieht. Im ganzen gewinnt man von dieser Ausstellung den Eindruck, daß Couture nicht gehalten, was er in dem Bilde, dem er seinen Ruhm verdankte („Die Römer der Verfallzeit"), zu versprechen schien.

F. **Im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin** hat soeben eine in Eichenholz geschnitzte, aus Florenz stammende Truhe ihren Platz gefunden, die als eine Arbeit allerersten Ranges zu bezeichnen ist. Bei stattlichem Umfange in einfachen Formen gehalten, erscheint sie in dem kräftig und harmonisch gegliederten Aufbau ebenso mustergültig wie in der plastischen Ornamentirung der einzelnen Umrahmungen, Friese und architektonischen Glieder, aus denen die breit ausladende Basis und das mit einem flachen Deckelaufsatz bekrönte Gesims sich zusammensetzen. Mit glücklichster Verteilung der Massen verbinden sich die feinsten Details. — Ein Friesstreifen mit den Halbmonden des Wappens der Strozzi und die goldenen Kugeln der Medici, die in den beiderseits pfeilerartig vorspringenden vier Eckfeldern von ebenso vielen in voller Rundung herausgearbeiteten Flügelknaben gehalten werden, legen die Vermutung nahe, daß die Truhe bei Gelegenheit einer Heirat zwischen Angehörigen jener beiden edlen Geschlechter angefertigt worden ist.

Vermischte Nachrichten.

Die vierte allgemeine deutsche Kunstausstellung wurde zugleich mit der Industrie-Ausstellung in Düsseldorf am 1. Oktober geschlossen. Bei dem feierlichen Schlußakte sprach im Namen der deutschen Kunstgenossenschaft wiederum der Maler August Becker. Derselbe teilte u. A. mit, daß von den 1084 verkäuflichen Kunstwerken im Betrage von mehr als 2 Millionen Mark nur 13 Prozent verkauft worden seien. — Aus Anlaß der Ausstellung wurden von der Staatsregierung folgende Auszeichnungen verliehen. Die große goldene Staatsmedaille erhielt A. v. Werner, Berlin; die kleine goldene Staatsmedaille wurde folgenden Künstlern zu teil: E. Irmer, Prof. Jansen, Kupferstecher Kohlschein, Sinkel, Deiters, Burnier, Prof. Baur in Düsseldorf — Holmberg, Räuber, Kupferstecher Bankel, Schönleber, Braith, Weißhaupt in München — Ferdinand Keller in Karlsruhe, Bildhauer Diez in Dresden, Flickel in Berlin, v. Zimmer in Weimar.

F. O. S. **Die Piazza Salimbeni und das Denkmal Sallustio Bandini's in Siena.** Am 14. August wurde in Siena die Statue des Nationalökonomen Sallustio Bandini, Autors des „Discorso sulla maremma di Siena (1735)" auf der neuen Piazza Salimbeni enthüllt. Die 28000 Lire betragenden Kosten übernahm das Institut des Monte dei Paschi (pascoli), welches gleichfalls in den letzten Jahren die ihm gehörigen, den vorgenannten kleinen Platz auf drei Seiten begrenzenden Paläste in würdiger, durchaus kunstgerechter Weise durch den Sieneser Architekten Prof. Partini restauriren ließ. Der mittlere dieser Paläste, die alte Rocca Salimbeni, ist ein stattlicher gotischer Bau des 14. Jahrhunderts, der Palast zur Linken, unter dem Namen Spannochi bekannt und ohne sicheren Anhalt dem Rosellino oder Francesco di Giorgio zugeschrieben, für den Schatzmeister Pius II. erbaut, eine ernste, prächtige, dreigeschossige Façade vom Ende des 15. Jahrhunderts; der dritte Bau zur Rechten, die alte Dogana, zeigt den Stil des 16. Jahrhunderts. Jetzt sind in den weitläuftigen Räumlichkeiten dieses Besitztumes teils die Verwaltungsräume des Monte dei Paschi untergebracht, im Pal. Spannochi die Verwaltung des Post- und Telegraphenamtes, der Handelskammer und das Archiv. Mit der Enthüllung der Statue Bandini's ist Siena in dem kurzen

Zeitraum eines Jahres um zwei große öffentliche Denkmäler bereichert worden, beide von der Hand des einheimischen Bildhauers Prof. Sarrocchi stammend, eines Schülers von Dupré. Des anderen, der Erinnerung an die in den Unabhängigkeitskämpfen gefallenen Söhne der Provinz von Siena gewidmeten Monumentes und der Verdienste Sarrocchi's gegenüber der nach äußerlichen Effekten haschenden heutigen Bildhauerschule Italiens wurde in Nr. 1 des 15. Jahrganges der Kunst-Chronik gedacht. In der Statue Sallustio Bandini's tritt uns ein ruhiger, stiller, freundlicher Mann entgegen, wie es dem Zeugen jenes unglücklichen Zustandes gebührt, in welchen zu seiner Zeit die Maremma durch hohe Getreidesteuern und falsche Schutzsysteme gebracht war und dem gegenüber er seine großen, auf die ökonomische und politische Freiheit der Völker hinzielenden Prinzipien aufstellte. Er steht im geistlichen Gewande da, den von der rechten Schulter herabfallenden Mantel mit der linken Hand fassend, während die Rechte ein Buch hält, dessen Inschrift: „Bisogna dilatarle il cuore con qualche respiro di libertà" seiner Abhandlung über die Maremma von Siena entnommen ist. Die Figur mißt 3 m und steht auf einem 3½ m hohen Postament, das Prof. Partini entwarf. Ihre Errichtung wurde übrigens schon im Jahre 1859 durch ein Dekret der damaligen toskanischen Regierung verfügt, in welchem auch die zu beobachtenden Dimensionen (2½ m) ebenso wie der Kostenaufwand mit 3500 Francesconi oder 19,600 Lire festgesetzt waren. Die Regierung des geeinigten Italiens hatte zunächst andere, höhere Bedürfnisse zu befriedigen, als daß es möglich gewesen wäre, eine solche Summe für die Aufstellung dieses Kunstwerkes flüssig zu machen, und so übernahm 19 Jahre später, 1878, der Monte dei Paschi diese Pflicht und übertrug die Ausführung im Jahre 1879 an Prof. Sarrocchi. Die Feier fand im Beisein des Präfekten, des Sindaco, wie der höheren Beamtenwelt statt, und eine namhafte Menschenmenge begrüßte die enthüllte Statue ihres großen Mitbürgers mit lebhaftem Beifalle.

Die Höhe der berühmtesten Bauwerke. Aus Anlaß der Vollendung des Domes von Köln bringt die „Köln. Volkszeitg." folgende Zusammenstellung der Höhe von verschiedenen hervorragenden Architekturwerken:

Kölner Domturme	157·00	Meter
Dachreiter des Domes zu Rouen	151·12	„
Nikolaikirche zu Hamburg	144·20	„
Peterskirche in Rom: 138 M., nach Anderen	143·50	„
Münster in Straßburg	142·10	„
Pyramide des Cheops bei Ghizeh	137·00	„
St. Stephan in Wien	136·70	„
Kathedrale von Amiens	134·00	„
Pyramide des Chephren	133·00	„
St. Martin in Landshut	132·50	„
Dom zu Freiburg im Breisgau	125·00	„
Kathedrale zu Antwerpen	123·00	„
Dom zu Florenz	119·00	„
Paulskirche in London	111·30	„
Dom von Mailand	109·00	„
Rathaus zu Brüssel	108·00	„
Invaliden-Dom in Paris	105·00	„
Dom zu Magdeburg	103·60	„
Liebfrauenkirche in München	99·00	„
Petrikirche in Berlin	96·00	„
Rathausturm in Berlin	88·00	„
Münster in Ulm	80·00	„
Notre-Dame in Paris: 68 M., nach Anderen	71·00	„
Sophienkirche in Konstantinopel	58·00	„
Schiefer Turm in Pisa	57·00	„
Pantheon Agrippas	43·00	„
Obelisk auf der Place de la Concorde	27·00	„

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Audsley W. J. and G. A., Popular Dictionary of Architecture and the allied Arts. Bd. I. 8°. 301 S. London. Mk. 20. —.

Fergusson, J. and J. Burgess, Cave Temples of India. 8°. 556 S. Mit 98 Taf. London. Mk. 50. —.

Muckley, W. J., A Handbook for Painters and Art Students, on the Charakter and Use of Colours, their permanent and fugitive Qualities, and the Vehicles proper to employ, also short Remarks on the Practice of Painting in Oil and Water Colours. 8°. 102. S. London. Mk. 4. 20.

Rincklake, Aug., Die Bauverwaltung und die Baukunst. Ein Beitrag zur Lösung der Frage der Reorganisation des Staatsbauwesens. 8°. 22 S. Braunschweig, Verlag von Fr. Vieweg & Sohn. Mk.

Ruskin, J., Notes on Samuel Prout and William Hunt, in Illustration of a Collection of Drawings exhibited at the Fine Art Society Galeries in 1879 1880. Mit 20 Autotypien. 4°. London. Mk. 50. —.

Zeitschriften.

The Academy. No. 436 u. 437.
Philippe Burty, Lettres de Eugène Delacroix, von E. F. S. Pattison. — Hymans, Histoire de la Gravure dans l'École de Rubens, von James Weale. — H. Quilter, Giotto, von C. Monkhouse. — Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen Erster Band; von A. S. Murray. — G. Duplessis, Histoire de la Gravure, von M. Heaton.

L'Art. No. 298 u. 299.
Adriaen van Ostade, von C. Vosmaer. (Mit Abbild.) — De l'état actuel de la peinture en Allemagne, von Fr. Pecht. (Mit Abbild.) — L'art de la reliure, von E. Picot. (Mit Abbild.) — Thomas Couture, von P. Leroi. — Pro Patria. (Mit Abbild.)

Chronique des Arts. No. 29.
Correspondance de Belgique: Salon de Gand. — Thomas Couture, von Duranty.

Deutsche Bauzeitung. No. 67-75.
Die Konkurrenz für Entwürfe zu einem Konzerthause für Leipzig. (Mit Abbild.) — Die Ausgrabungen von Pergamon und ihre Ergebnisse. (Mit Abbild.) — Die Gewerbe- und Kunst-Ausstellung zu Düsseldorf. — Vom Münster zu Basel, von L. Wagner. — Kölner Dom. — Mainzer Funde römischer Altertümer. — Ein neues Material für die dekorative Plastik. — Die Restauration der St. Nikolai-Kirche zu Berlin. (Mit Abbild.) — Berliner Neubauten. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. No. 10.
Gemalte Wandfüllung im Schloss Trausnitz zu Landshut in Bayern (16. Jahrh.). — Niellen und Gravirungen von Arbeiten des 15. und 16. Jahrh. — Metall-Gefässe nach Gemälden alter deutscher und niederländischer Meister. — Moderne Entwürfe: Reservirter Empfangsraum in der Ecke eines grossen Salons; Kamin in Nussbaumholz; Waschbecken mit Wasserbehälter in Steingut; Spiegelrahmen in Eichenholz.

Hirth's Formenschatz. No. 11.
Entwurf zu einem Brunnen, von Bald. Peruzzi. — Eisernes Portalgitter in der St. Michaelskirche zu München. (16. Jahrh.) — Plafond der hinteren Thoreinfahrt im kgl. Schlosse zu Aschaffenburg. (Deutsche Spätrenaissance.) — Porträt der „Margarita Princeps Lotharingia Ducissa Serenissima Aurelianensis" von Ant. van Dyck. — Sechs Blättchen aus einem kleinen Ornamentbuche von J. A. Meissonier. — Canapé im Rococostil, entworfen und gezeichnet von J. A. Meissonier.

Journal des Beaux-Arts. No. 17.
Exposition historique belge. — Fêtes patriotiques du 50e anniversaire de l'indépendance nationale: Arc de triomphe. (Mit Abbild.) — Exposition Verlat. — Eglise de N. D. du Sablon.

Kunst und Gewerbe. No. 38 u. 39.
Die Gewerbe- und Kunst-Ausstellung in Düsseldorf. — Das Pfälzische Gewerbemuseum in Kaiserslautern. — Wien: Der Altar für Nazareth. — Die Stickereien in der Permanenten Ausstellung in Prag. — Die Ausstellung kunstgewerblicher Alterthümer zu Düsseldorf, von Hermann Billung. — Die Patent- und Musterschutz-Ausstellung in Frankfurt a. M.

Auktions-Kataloge.

Van Hengel & Eeltjes in Rotterdam. Sammlung von Gemälden, Zeichnungen, Radirungen und Antiquitäten aus dem Nachlasse des Herrn C. Ulrich. Versteigerung am 20.—23. Oktober 1880 in Rotterdam (Local „Verscheidenheid en Overeenstemming", Scheepmakershaven Nr. 29). (1462 Nummern.)

Rudolph Lepke in Berlin. Katalog eines kostbaren, an Seltenheiten und vorzüglichen Abdrucken reichen Werkes von Daniel Chodowiecki, von graphischen Arbeiten lebender Künstler, sowie Kupferstichen und Farbendrucken älterer Meister und einer Sammlung von Schauspieler-Porträts. Versteigerung am 1. November 1880. (1817 Nummern.)

29. Jahrgang.

Abonnements-Einladung. 1880. IV. Quartal.

Die Natur

bringt Beiträge namhaftener Mitarbeiter und vorzügliche Originalillustrationen bedeutender Künstler, eingehende Literaturberichte und eine reiche Fülle diverser Mittheilungen naturwissenschaftlichen Inhalts, regelmäßig astronomische und meteorologische Mittheilungen, öffentlichen Briefwechsel für Alle, welche Auskunft, Aufklärung oder Belehrung über naturwissenschaftl. Fragen suchen. Preis pro Quartal 4 Mark. Alle Buchhandlungen u. Postanstalten nehmen Abonnements an.

G. Schwetschke'scher Verlag in Halle a/S.

Abonnements-Einladung. 1880. IV. Quartal.

Illustrirte Zeitung für Kleine Leute

Band XII. IV. Qu. pr. Qu. 1 M. 80 Pf.

Band I–XI vorräthig. Mit vielen hundert Illustrationen. Herausgegeben unter Mitwirkung von A. Arnold, L. Bier, Hugo Elm, B. Gauterp, Anna Gnerlow, F. Halle, G. Jaquet, F. Knauth, L. Kein, Ad. Klauwell, A. Kneiß, E. Lausch, Natalie Lautier, Cäcilie Melte, R. Neulden, Elisabeth Müller, W. Oehm, M. Paul, Dr. E. Pilz, H. Preschelet, A. Richter, R. Schaab, Ida Zincke, G. Stötzner, F. v. Seidl, F. Töpfer, W. Urban, G. Wießner, Karl Weiße, Dr. O. E. R. Zimmermann u. A. m. Eleg. cart. Preis à Band 4 Mark. Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

G. Schwetschke'scher Verlag. Sept.-Cto. Halle a S.
Expedition bei Wilhelm Opetz in Leipzig.

Versteigerung der Kunstsammlung des verstorbenen Herrn P. L. Kuhnen.

Alte und neue Oelgemälde (darunter ein authentisches schönes Porträt des Erasmus von Albrecht Durer, Bilder von Rembrandt, Van Goyen, Teniers u. a.), Zeichnungen, Aquarelle, eine reiche Sammlung alter Radirungen, alte u. neue Bücher, Manuskripte, Altertümer etc.

Auktion in Brüssel am 22. November 1880 u. folgende Tage durch den Hr. Notar **Dubouage**. Auf frankirte Anfragen versendet Hr. Notar Dubouage, Place des Martyrs 19, Bruxelles, gratis den Katalog. (1)

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

DÜRER.

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.

Von

Moriz Thausing,

Prof. an der k. k. Universität und Direktor der Albertina in Wien.

Mit einem Titelkupfer und zahlreichen Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8. broch. 22 M.; eleg. geb. in Calico 25 M.; in echtem Pergament oder rothem Saffian 30 M.

ABRISS
der
Geschichte der Baustyle
von
Dr. Wilhelm Lübke.

Vierte umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Mit 468 Holzschnitten.

gr. 8. broch. M. 7,50, gebunden in Calico M. 8,75.

Für Schüler technischer Anstalten billige Partiepreise.

Kunstvereinen

empfehle ich meinen Kunstverlag zu den alljährlich wiederkehrenden Verloosungen, unter bekannten Bezugsbedingungen.

Ernst Arnold's Kunstverlag
Carl Gräf
Dresden, Winckelmannstr. 15.

Für Kunstfreunde.

Der vollständige Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin**, (enthaltend moderne und classische Bilder, Pracht- und Gallerieweerke ꝛc.) mit 4 Photographien nach Vautier, Schirmer, Savoldo, van Dyck ist durch jede Buchhandlung oder direct von der Verlagshandlung gegen Einsendung von 50 Pf. in Freimarken zu beziehen. (2)

Nürnberger Kunstgießerei.

Anfertigung monumentaler Erz- u. Zinkgüsse. Billige Berechnung. Schönste Ausführung. Zu Kostenvoranschlägen stets gerne bereit. (10)

J. G. W. Stadelmann.

Im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen:

Die Galerie zu Kassel

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chines. Papier in Mappe 40 Mark; desgl. mit Goldschnitt gebunden 45 Mark.

XXII. Berliner Kupferstich-Auktion von
AMSLER & RUTHARDT.

Radirungen

und Original-Lithographien lebender Künstler darunter Arbeiten von
Menzel, Meissonier, Méryon
und vielen anderen französischen geschätzten Radirern.

Ein aussergewöhnlich completes Werk von

DANIEL CHODOWIECKI

enthaltend die grossen Seltenheiten
E. 1, 2, 3, 4, 13, 21, 47, 51, 52, 98, 139, 188, sowie viele Aetz- und Probedrucke.

Schauspieler-Portraits

mit interessanten autographischen Widmungen
aus dem Nachlasse eines Bühnenangehörigen.

Französische Farbendrucke,

Costüm- und Sittenbilder des XVIII. Jahrhunderts, schön gestochene Portraits etc. und einige
Seltenheiten von Gg. Fr. Schmidt.

VERSTEIGERUNG:
Montag, den 1. November 1880 und folgende Tage von 10—2 Uhr
im Kunst-Auktions-Hause zu Berlin
29 Koch-Strasse 29.

Cataloge auf Verlangen gratis und franco durch **Amsler & Ruthardt**, Berlin W., Behrenstr. 29a.

Bei **S. Hirzel in Leipzig** ist soeben erschienen:

Das
Höfische Leben
zur Zeit
der Minnesinger
von
Dr. Alwin Schultz
a. o. Prof. d. Kunstgeschichte a. d. Universität Breslau.

Zweiter Band
Mit 136 Holzschnitten.
Royal 8. Preis: geheftet *M.* 12. —, elegant gebunden *M.* 15. — (1)

Jetzt vollständig in zwei Bänden.

Verlag von Fr. Thiel in Leipzig.

Der neue Tanhäuser.

(Auf holländischem Papier.)

Elfte vermehrte Auflage.

Geheftet 3 *M* 60 *ℌ*. – Gebunden 4 *M* 50 *ℌ*.

Tanhäuser in Rom.

(Auf holländischem Papier.)

Elfte vermehrte Auflage.

Geheftet 3 *M* 60 *ℌ*. – Gebunden 4 *M* 50 *ℌ*.

Beide Werke in einem Bande gebunden 8 Mark.

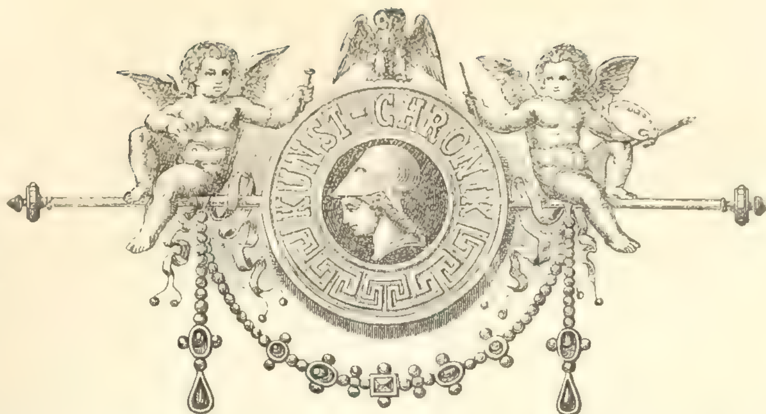
Hierzu eine Beilage von L. Fernau in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

21. October



Nr. 2.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Kölner Dombaufest.

Die zweitägige Feier, welche Köln zu Ehren der Dombauvollendung am 15. und 16. Oktober veranstaltet hatte, verlief dem Programm entsprechend von Anfang bis zu Ende in der befriedigendsten Weise; namentlich kam dem zweiten Tage die Gunst des Himmels zu statten, der die Sonne zeitweise entschleierte und über den historischen Festzug erglänzen ließ. Der Kaiser und die Kaiserin mit dem zahlreichen Gefolge hoher und höchster Herrschaften trafen am Morgen des ersten Festtags gegen halb zehn Uhr von Brühl aus auf dem Centralbahnhof ein und begaben sich unter dem Jubel der dichtgedrängten Volksmenge nach dem Regierungsgebäude, um hier den inzwischen auf dem Neumarkt geordneten Festzug an sich vorüberziehen zu lassen. Nach Beendigung des protestantischen Gottesdienstes in der Trinitatiskirche begaben sich die Majestäten und die übrigen hohen Festteilnehmer nach dem Dome, an dessen Eingange sie von dem Weihbischof Baudri in Vertretung des Erzbischofs mit einer Ansprache empfangen wurden, welche der Kaiser mit wenigen aber bedeutungsvollen Worten erwiderte. Danach fand der Umgang durch den Dom statt. Der eigentliche Festakt spielte sich sodann auf dem Domhofe ab, wo dem Kaiserpavillon gegenüber die Gewerke und Vereine mit ihren Fahnen und Bannern Aufstellung genommen hatten. Nach Beendigung des einleitenden Gesanges trat der Dombaumeister Voigtel mit der zur Einschließung in das Innere der Kreuzblume bestimmten Urkunde vor den Kaiser und bat um die Erlaubnis das Schriftstück verlesen zu dürfen. Dasselbe lautet:

„Der Dom zu Köln, das ehrwürdigste Denkmal deutscher Baukunst, auf dem Boden der alten Colonia Agrippina, an jener Stelle, wo Karls des Großen Erzkaplan Hildebold die dem Apostelfürsten Petrus geweihte Kirche errichtete, von Erzbischof Konrad von Hochstaden am 15. August 1248 in Gegenwart König Wilhelms von Holland gegründet und von Meister Gerhard v. Rile begonnen, wurde in seinem Chorbau vollendet 1322 und durch Erzbischof Heinrich v. Virneburg geweiht. Nach der feierlichen Uebertragung der von Kaiser Friedrich I. dem Erzbischof Reinald v. Dassel 1162 geschenkten Reliquien der heiligen drei Könige gedieh der Fortbau des südlichen Domturms, durch blutige Fehden häufig unterbrochen, im Jahre 1447 bis zur Höhe von 50 Metern. Deutschlands Macht und Wohlstand tief erschütternde Ereignisse hemmten für die nächsten Jahrhunderte den Weiterbau. Verlassen und dem Verfall preisgegeben, überragte drei Jahrhunderte hindurch der Domkrahnen, das alte Wahrzeichen Kölns, den in Trümmer sinkenden Wunderbau. Der Aufschwung neuen geistigen Lebens nach den glorreichen Befreiungskriegen 1813 bis 1815, welche Köln und die Rheinlande mit Preußen vereinten, veranlaßten nach Auffindung der alten Dompläne Boisserée, Goethe, Goerres und Schinkel zu erfolgreichem Wirken für des Domes Erhaltung. König Friedrich Wilhelm III. befahl 1824, im Jahre der Wiederbesetzung des erzbischöflichen Stuhles von Köln mit Ferdinand August Grafen Spiegel zum Desenberg, die Herstellung des Domchores. Ahlert und Zwirner haben diesen bis zum Jahre 1840 vollendet. Die ewig denkwürdigen Worte König Friedrich Wilhelms IV.: „Hier, wo der Grundstein liegt, dort, mit jenen Türmen zugleich, sollen sich die schönsten Thore der Welt erheben", am 4. September 1842, dem Tage der Grundsteinlegung zum Fortbau des Kölner Domes, gesprochen, riefen die freudigste Begeisterung wach. Aus allen deutschen Ländern spendeten Fürsten und Volk reiche Gaben. Dombauvereine wirkten mit Ausdauer an des gottgeweihten

Tempels Vollendung. Am 14. August 1848 weihte in Gegenwart König Friedrich Wilhelms IV. der Erzbischof Johannes v. Geißel, nachmals Kardinal, das von König Ludwig I. von Baiern mit kunstreichen Glasgemälden geschmückte Kirchenschiff, und am 3. Oktober 1855 bei der Feier der Vollendung des von Zwirner erbauten Südportals sah das dankbare Köln den königlichen Protektor und Schirmherrn des Dombaues zum letzten Male in seinen Mauern. König Wilhelm wohnte am 13. Oktober 1863 der Inauguration der mit Ausschluß der Türme in allen Teilen vom Dombaumeister Voigtel vollendeten, durch Wegnahme der seit 1322 bestehenden Trennungsmauer zwischen Chor und Langschiff zu einem Ganzen vereinigten Domkirche bei. Der Ausbau der beiden 160 Meter hohen Westtürme, unter dem Erzbischof Paulus Melchers begonnen und mit reichen, vom Staate und den Dombauvereinen gewährten Mitteln gefördert, wurde von dem Dombaumeister Voigtel in der zu hoher Kunstblüte herangebildeten Dombauhütte nach 13jähriger erfolgreicher Thätigkeit am 14. August 1880 vollendet. Zum ewigen Gedächtnis an den nach Verlauf von sechs Jahrhunderten glücklich beendeten Ausbau des größten deutschen Domes, des höchsten Bauwerkes der Erde, haben Seine Majestät der deutsche Kaiser und König von Preußen Wilhelm und ihre Majestät die Kaiserin und Königin Augusta, Ihre kaiserliche und königliche Hoheiten der Kronprinz und die Frau Kronprinzessin, die Prinzen und Prinzessinnen des preußischen Königshauses nebst den von Sr. Majestät dem Kaiser geladenen deutschen Fürsten und hohen Gästen diese Urkunde unterzeichnet, welche in den Schlußstein der Kreuzblume des südlichen Domturmes niedergelegt werden wird. So geschehen zu Köln am Rhein, den 15. Oktober 1880, am Geburtstage des in Gott ruhenden königl. Schirmherrn, König Friedrich Wilhelms IV., der den Plan zur Vollendung dieses herrlichsten Gotteshauses erfaßt und bis an sein Lebensende gefördert hat, im zwanzigsten Jahre der glorreichen Regierung Sr. Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm, dem dritten Jahre des Pontifikats Sr. Heiligkeit des Papstes Leo XIII. Soli deo gloria."

Nach Verlesung der Urkunde wurde dieselbe von den höchsten Herrschaften und einigen anderen vom Kaiser dazu ausersehenen Personen unterzeichnet und alsdann an ihren Bestimmungsort auf der Spitze des Südturms befördert. Inzwischen nahm der Kaiser das Wort und hielt die mit einem donnernden Hoch aufgenommene Weiherede, deren Wortlaut wir folgen lassen:

„Wer gedenkt in dieser Stunde nicht des Tages, an welchem weiland König Friedrich Wilhelm IV. der Welt geschenkt wurde? Wer gedenkt nicht jenes 4. September 1842, an welchem Mein in Gott ruhender königlicher Bruder an dieser Stelle öffentlich und feierlich es verkündete, daß er beschlossen habe, den seit Jahrhunderten seiner Vollendung harrenden Kölner Dom dieser Vollendung entgegen zu führen? Dem geschichtlich gewordenen Krahne fügte der königliche Bauherr zum Gedächtnis seines großartigen Unternehmens den ersten Baustein hinzu, der uns heut umkränzt dort oben entgegentritt. Die allmächtige Vorsehung hat es nicht gewollt, daß der unvergeßliche König sein eben so großes wie kühnes Unternehmen, das er mit Vorliebe und Kraft förderte, vollendet sehen sollte. Aber die königlichen Worte, die Derselbe bei der Feier vor 38 Jahren hier sprach, zündeten nicht nur in preußischen, sondern in allen deutschen Landen. Die Regierenden an deren Spitze gaben das Zeichen, den großen Gedanken erfaßt zu haben, und somit wurde dieser ein nationales Gemeingut.

Schon Friedrich Wilhelm III. glorreichen Andenkens hat seit dem Jahre 1825 durch kräftiges Einschreiten den damals allein bestehenden Chor vor dem Untergange gerettet, so steht nun heute der vollendete Kölner Dom, eines der größten Bauwerke aller Zeiten, als ein Denkmal frommen Sinnes, menschlicher Einsicht und Umsicht, einheitlicher Arbeit, ausdauernder Thatkraft und Opferfreudigkeit vor uns.

Mögen die zum Himmel emporstrebenden Türme daran erinnern, daß ohne den gnadevollen Beistand Gottes nichts auf Erden gelingt. So gebührt also vor Allem dem Allmächtigen unser Dank, der dieses kühne und gefahrvolle Unternehmen sichtlich schützte und vollenden ließ. Demnächst steigt unser Dank zu dem königlichen Bauherrn empor, dessen erhabenem, schöpferischem Geist wir dieses Werk verdanken, welches von Jahrhundert zu Jahrhundert seinen Namen deshalb dankbar preisen wird. Eine andere erhebende, Meinem Herzen wohlthuende Pflicht der Dankbarkeit erfülle Ich an dieser Stelle, indem Ich den Allerhöchsten und Höchsten Regierenden und Freien Städten im neugeeinten deutschen Vaterlande den tiefgefühlten Dank ausspreche für Wort und That, durch welche dieselben an der Spitze ihrer Staaten diesen mächtigen Bau durchführen halfen. Jede einzelne Gabe, weit über Deutschlands Grenzen hinaus, finde hier wärmsten Dank. Meinem engeren Vaterlande Preußen und dieser ehrwürdigen Stadt mit ihrem Central-Dombauverein und dessen Abzweigungen gebührt Meine Dankbarkeit für das Bestreben aller Schichten der Bevölkerung, das Riesenwerk des Königs gefördert zu haben. Schließlich gedenken Wir in höchster Anerkennung der Männer, welche an der Hand der Wissenschaft und Kunst diesen Bau schufen und in der Dombauhütte Kräfte erzogen und leiteten, die mit Ausdauer so Großes darstellten.

So begrüßen wir Alle dieses herrliche Denkmal und bleibe es durch des Allmächtigen Gnade Frieden verheißend auf allen Gebieten, Gott zur Ehre, uns zum Segen!"

Nachdem der Kaiser geendet, ergriff der Oberpräsident von Bardeleben das Wort zu einer längeren Ansprache, und zum Schluß des Festakts trat der Vorsitzende des Dombauvereins, Konsul Schmitz, an den Kaiser heran, um ihm mit warmen Worten den Dank des Vereins, der Stadt und des gesamten Vaterlands für die huldvolle Förderung des großen Unternehmens darzubringen und ihm die zur Ehre des Tages vom Dombauvereine herausgegebene Festschrift zu überreichen, deren Verfasser, der städtische Archivar Dr. Ennen, das Fest der Dombauvollendung leider nicht erleben sollte. Nach Übergabe der Festschrift begann das festliche Geläute der Glocken, in welches die Kaiserglocke in wirksamer Weise eingriff, und von den Wällen der Stadt ertönte der Donner der Geschütze. Während die Musik den Choral „Nun danket alle Gott" anstimmte, wurde hoch oben auf dem Südturm die Kaiser- und Königstandarte aufgehißt zum Zeichen, daß der Schlußstein eingefügt und damit der Dom vollendet sei. Unter einem vom Oberbürgermeister Becker ausgebrachten dreimaligen tausendstimmigen Hoch er-

folgte sodann die Abfahrt der Majestäten und ihres Gefolges. Die Gegenstände, welche in das Innere der Kreuzblume des Südturms eingeschlossen wurden, sind folgende: Die Urkunde nebst den Ansprachen des Dombaumeisters am Anfang und Ende der Feierlichkeit. Eine Urkunde über die Wirksamkeit der deutschen Landesvereine unter dem Rothen Kreuz, als das erste thatsächliche Ergebnis der deutschen Einigung von Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin übersandt. Die Festschrift des Central-Dombauvereins. Die preußischen Münzen, geprägt im Jahre 1880. Ein preußischer Thaler von 1842. Eine Bronze-Medaille mit den Bildnissen Sr. Majestät des hochseligen Königs Friedrich Wilhelm IV. und Sr. Majestät des Kaisers, geschlagen zum 4. September 1867, dem Jubelfeste des 25jährigen Wirkens des Central-Dombauvereins, auf dem Revers die Ansicht des Kölner Domes im Jahre 1867. Eine Bronze-Medaille mit den Bildnissen Ihrer Majestäten des Kaisers und der Kaiserin und dem Denkmal des hochseligen Königs Friedrich Wilhelm III., geschlagen 1878 bei Gelegenheit der Denkmals-Enthüllung auf dem Heumarkte.

Abends strahlten die Hauptstraßen der Stadt in überaus prachtvoller Illumination, deren Lichtfülle sich stellenweise zur Tageshelle steigerte. An beiden Ufern des Rheins zogen sich lange Ketten rother Flammen hin mit weißleuchtenden Flammenpyramiden dazwischen. Der Strom gewährte unter dem Wiederschein der fortwährend aufsteigenden Leuchtkugeln und Raketen einen unbeschreiblich bezaubernden Anblick. Von farbigem Lichtscheine übergossen, hoben sich die malerischen Türme der Kirchen von St. Cunibert bis St. Severin gegen den mondhellen Nachthimmel ab; den großartigsten Anblick aber bot der Dom selbst dar, über den sich in breiter Fülle ein elektrischer Lichtstrom ergoß, bei dem die tausendfachen Einzelheiten der Architektur wie reine Silberarbeit erglühten.

Der für den zweiten Festtag geplante historische Festzug bewährte von neuem den alten Ruf Kölns in Bezug auf die glückliche Durchführung derartiger Aufzüge. Für den Entwurf und die Anordnung der Hauptgruppen waren bewährte Künstlerkräfte aus dem nahen Düsseldorf in Anspruch genommen. Wie unsere Leser aus dem bereits früher mitgeteilten Programm wissen, sollten die drei wichtigsten Momente der Baugeschichte des Domes zur Anschauung gebracht werden. Zunächst die Periode der Grundsteinlegung im Jahre 1248, in zwei Gruppen, deren Stellung von den Malern Fritz und Ernst Röber unternommen war; dann die Periode des Weiterbaues bis zur Vollendung des Chors im Jahre 1322, wiederum in zwei Gruppen, mit deren Anordnung sich die Maler Alb. Baur und W. Beckmann befaßt hatten; endlich die jüngste Periode des Fortbaues bis zur Vollendung der Türme in einer Gruppe, die nach Angabe des Malers W. Camphausen eingerichtet worden war. Für diese letzte Gruppe hatte der Bildhauer Mohr in Köln eine kolossale, gegen 30 Meter hohe Germania modellirt, die, vor sich das Modell des Domes, einen Lorbeerkranz über die vollendeten Türme hielt. Der Zug, dem der Kaiser von dem Pavillon auf dem Domhofe aus zusah, wurde von einem Trompeterkorps eröffnet, dem ein berittener Herold in den Stadtfarben, roth und weiß, folgte. Ihm schlossen sich die Reichs- und Stadtbannerträger, Reisige, Bürgermeister, Räte und Schöffen der Stadt an. Goldstrahlend, mit herrlichen Bildern geziert, folgt der Schrein der hh. drei Könige von 8 Goldschmiedegesellen getragen. Die Gestalten des zweiten Bildes scharten sich um König Wilhelm von Holland. Hervorstechend waren die Gestalten des Kardinal-Legaten Capocci, Konrads von Hochstaden, der Herzöge von Limburg und Brabant, sowie von vier Vasallen des Erzstifts, der Ritter von Alpen, von Odenkirchen, von Rheineck, von Drachenfels und der Grafen von Geldern. Dann erschien der erste Wagen, auf ihm der erste Dombaumeister Gerhard von Rile, umgeben von seinen Werkmeistern und Gesellen (angeordnet von Baumeister Pflaume). Die zweite Gruppe eröffnet der Kampfwagen von Worringen, starrend von eisernen Lanzen und Schwertern, ihm folgen die Geschlechter in prächtigen Kostümen, sämtlich mit Gefolge. Das Kriegsschiff der Hansa erscheint, dessen Besatzung ein Flor schöner Mädchen bildet. Weiter kommt ein Wagen mit dem vollendeten Chor, der von einem riesigen Drachen (Hindeutung auf die Steinbrüche des Drachenfels) getragen wird. Im Innern sieht man den Meister Johannes mit seinen Werkleuten. Diesem Wagen folgen die Zünfte mit ihren Abzeichen. In rascher Folge eilt die dritte Gruppe vorüber, voran 40 Chorschüler in den Farben der Stadt, ein von Joh. Fastenrath gedichtetes und von Ferdinand Hiller komponirtes Lied singend. Weiterhin folgt ein Wagen, der die Spitze des Domes darstellt, wie sie zur Zeit des Stillstandes gewesen, als der Domkrahn als Wahrzeichen der Stadt gelten konnte. Den Schluß bildet sodann der gewaltige Triumphwagen mit dem schon erwähnten Kolossalbilde der Germania, welches mit ungeheurem Jubel von der Volksmenge begrüßt wurde. Als der Wagen vorübergerollt, erschienen zwanzig Pagen, die Fahnen der Bundesstaaten und Lorbeerkränze tragend und hinter ihnen unter den Klängen der „Wacht am Rhein“ die Vertreter aller Truppengattungen des Deutschen Reiches, geschmückt mit Eichenlaubkränzen und Kornblumen, preußische Ulanen und Husaren, bayrische Chevauxlegers, sächsische Schützen u. s. w. Der Zug verlief, kleine Störungen abgerechnet, in vollster Ordnung.

und der Kaiser war so erfreut über das prachtvolle Schauspiel, daß er den Wunsch äußerte, den Zug, jedoch ohne die immerhin schwer beweglichen Wagen, noch einmal vorbei defiliren zu sehen, was denn auch ohne Verzug angeordnet wurde. Am Nachmittage fand ein großes Festmahl auf dem Gürzenich statt, bei welchem sich der Kaiser jedoch nicht beteiligte, sondern an seiner Statt der Kronprinz den Ehrensitz einnahm. Abends wiederholte sich die Illumination der Straßen und die elektrische Beleuchtung des Doms. S.

Kunstlitteratur.

Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden, von Professor Dr. W. Lotz, herausgegeben von Friedrich Schneider. Im Auftrage des königlichen Ministeriums für geistliche, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten bearbeitet. Berlin, Ernst & Korn. 1880. Oktav.

Der Verfasser der vorliegenden Arbeit, dem wir bereits die Statistik der Baudenkmäler im Regierungsbezirke Kassel und die Gesamtstatistik der Baudenkmäler Deutschlands und der mit ihm zusammenhängenden Länder verdanken, hat noch bei Lebzeiten den um die Kunstforschung des Mittelalters vielfach verdienten Herausgeber, Herrn Friedrich Schneider, zu seiner Arbeit herangezogen, so daß diese nicht nur in derjenigen Form erscheinen konnte, welche der Autor selbst gewünscht hatte, sondern auch, dank der rüstigen Arbeitskraft des Herausgebers, bereichert mit Notizen und Nachträgen sowie mit einem sehr sorgfältig gearbeiteten Index, kurze Zeit nach dem Tode des Verfassers. Als Anlagen sind dem Werke zwei Abhandlungen des Konservators Obersten von Cohausen in Wiesbaden beigefügt: über den Pfahlgraben von der Ulse bis zur Sayn und über die Wallburgen, Gebücke, Landwehren und alten Schanzen des Regierungsbezirks Wiesbaden.

Friedrich Schneider hat seiner Vorrede den Nekrolog aus der deutschen Bauzeitung folgen lassen (1879, Nr. 8, 415 ff.), welchen der Bruder des Verstorbenen, Herr Regierungsrat Dr. F. Lotz, verfaßt hat. Es sei mir gestattet, an dieser Stelle dem Gefühle des Dankes und der Wertschätzung Ausdruck zu geben, welche ich gegen den mir als Strebensgenossen befreundet gewesenen Verfasser des Werkes hege: seit ich ihn Ende der sechziger Jahre in Marburg persönlich kennen gelernt hatte, war stets ein lebhafter Briefwechsel zwischen uns unterhalten worden, zu dem manche meinerseits an ihn gerichtete Frage, manche von ihm gewünschte Auskunft Veranlassung gab; gelegentlich mehrerer Besuche in Düsseldorf wurde dann vieles über gemeinsame Interessen besprochen, und war mir auf diese Weise der Verkehr mit ihm stets fruchtbringend und förderlich, so konnte ich anderseits auch ihm über manches Baudenkmal, zu dessen Besichtigung er mich veranlaßt hatte, Notizen senden. Die Gediegenheit seines Wesens, wie sie sich in seinen Publikationen ausspricht, die Vorsicht gegenüber allem nicht positiv feststehenden, seine persönliche Liebenswürdigkeit und Bescheidenheit, seine umfassenden und gründlichen Kenntnisse machten jeden Besuch bei Dr. Lotz zu einer anregenden und anziehenden Begegnung; er, der so zurückgezogen lebte, daß ihn selbst seine Kollegen kaum außer dem Bereiche seiner Wirksamkeit trafen, nahm an allem den lebhaftesten Anteil, was irgendwie mit seinen Interessen in Berührung stand, und hieß daher jeden willkommen, der ihm mit aufrichtiger Teilnahme an seinen Bestrebungen entgegenkam und ihm neuen Stoff zubrachte. Hoffentlich ist der Plan zu einer zweiten Auflage seiner Kunsttopographie von Deutschland, über welche er viel mit mir sprach, durch seinen Tod nur unterbrochen, nicht aufgegeben.

Die Statistik der Baudenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden ist, ebenso wie die frühern Werke des Verfassers, mustergiltig in Form und Ausarbeitung, das Ergebnis enormen Fleißes und unendlicher Geduld, ein reichhaltiges Nachschlagewerk von mehr als blos für den Lokalforscher geltender Bedeutung. Lotz bewährt sich auch in diesem Werke als Meister in der klaren, wohlgeordneten, anschaulichen Beschreibung; nach ihr kann man sich eine richtige Vorstellung, ja eine Zeichnung selbst von Werken machen, die nicht mehr existiren. Dank seiner genauen Nomenklatur, die er in die mittelalterliche Archäologie eingeführt hat, ist man nie darüber im Zweifel, von was die Rede ist. Nur in einem Punkte sei es mir gestattet, den Wunsch nach einer bestimmteren Ausdrucksweise auszusprechen, welche Lotz bei seiner Kunsttopographie in Deutschland selbst eingeführt hat, daß man nämlich die polygonen Chorschlüsse der gotischen Kirchen nicht nach der Anzahl der verwendeten, sondern nach ihrem Verhältnis zur Gesamtzahl der Polygonseiten, bezeichnet, also von $^3/_8$, $^5/_8$, $^4/_6$, $^5/_7$ ꝛc. Chorschlüssen sprechen möge, anstatt, wie Lotz in der vorliegenden Schrift gethan, zu sagen „Chor aus dem Achteck geschlossen"; da bleibt es ganz zweifelhaft, ob $^3/_8$, $^4/_8$ oder $^5/_8$ Chorschluß gemeint ist. Ein $^6/_8$, $^7/_8$, $^8/_9$ Chorschluß wäre ein solcher, bei welchem die lichte Weite des Chores größer als diejenige des Schiffes wäre, ein $^3/_8$ Chorschluß ein solcher, bei welchem die Breite des ersten Schiffjoches größer oder kleiner als die Chorpolygonseite ist ꝛc.

Aus dem Inhalte des Werkes etwas herauszugreifen, ist hier kaum möglich; wer nur die Schneiderschen Inhaltsübersichten vergleicht, muß staunen über

die große Anzahl der Denkmäler des Regierungsbezirkes nicht nur, sondern auch über den Reichtum des erwähnten Materials. Wer würde beispielsweise erwarten, daß auf dem bezeichneten Terrain 19 Palast- und Burgkapellen bestehen und bestanden, 21 Orte, wo Wand-, Decken- und Gewölbmalereien sind oder waren? Ungefähr 50 Architekten, 18 Bildhauer, 37 Maler, Zeichner und Stecher werden namhaft gemacht, der vielen Kunsthandwerker nicht zu gedenken. Die Schneiderschen Inhaltsübersichten sind vortrefflich gearbeitet, praktisch und erschöpfend. In dankenswerter Weise ist nicht nur die Zeit des Mittelalters, sondern auch diejenige der römischen Kunst und der Renaissance bis zur Gegenwart berücksichtigt. – Die beiden Anlagen von Oberst v. Cohausen sind nicht blos für den Specialforscher von Wert, sie befriedigen auch ein allgemeineres historisches Interesse.

So ist in diesem gediegenen Inventar, dank dem Zusammenwirken dreier tüchtiger Fachmänner, ein Werk geschaffen, welches ihnen selbst ebenso wie dem königlich preußischen Kultusministerium, das den Auftrag zur Abfassung desselben gab, alle Ehre macht. Der Plan einer Inventarisirung der gesamten Baudenkmäler des deutschen Reiches ist damit wieder um ein gutes Stück seiner Verwirklichung näher gerückt.

R. Redtenbacher.

Nekrologe.

Sanford Robinson Gifford, Landschafts- und Marinemaler, starb in den letzten Tagen des August in New York. Er war im Jahre 1823 in Greenfield im Staat New-York geboren, genoß eine sorgfältige Erziehung und bezog in seinem neunzehnten Jahre die Universität; allein nach einigen Jahren beschloß er, die gelehrte Laufbahn zu verlassen und sich ganz der Kunst zu widmen, für die er von jeher große Neigung gehegt hatte. Er machte seine Studien in New-York, versuchte sich erst im Porträt und wendete sich dann ausschließlich der Landschaft und Marine zu. Im Jahre 1854 wurde er als National Academician in die Academy of Design aufgenommen, der er drei Jahre zuvor als Associate angehört hatte. Wiederholt machte er ausgedehnte Reisen in Europa, lernte besonders Italien, Sicilien und Griechenland kennen und erstreckte seine Fahrten bis an den Nil. Viele seiner besten Bilder sind die Früchte seiner dort gewonnenen Anschauungen. Gifford gehörte der ältern akademischen Richtung an; seine Specialität war ein eigentümlicher gelber Dunst oder Nebel, worin er Luft, Landschaft und Wasser zu hüllen pflegte, und welcher seine Bilder fast ohne Ausnahme kennzeichnete. O. A.

Vermischte Nachrichten.

Am Abend des Kölner Dombaufestes tagte im „Marienbildchen" zu Deutz, im Angesichte des festlich beleuchteten Domes und des von bengalischen Flammen und Raketen feenhaft belebten Rheinufers die Festversammlung der deutschen Architektenschaft bei gemeinsamem Mahle. Geh. Rat Funk brachte den ersten Toast aus auf die glorreichen Protektoren des Dombaues, die edlen Hohenzollernfürsten, insonderheit unsern Heldenkaiser Wilhelm. Professor Adler (Berlin) feierte die Verdienste der Dombaumeister, die das Werk erdacht und gemacht, die Meister Gerhard und Johannes, Zwirner und Voigtel. Oberbaurat v. Leins (Stuttgart) sprach auf die Kölner Dombauhütte und die zukünftige Ulmer Bauhütte. Baumeister Lange (Köln), Housselle (Berlin), Wethase u. a. setzten die Reihe der Tischreden fort. Die von etwa 200 Architekten aus allen Gauen des deutschen Vaterlandes besuchte Versammlung, von den telegraphischen Grüßen der Fachgenossen aus Stuttgart, Karlsruhe, Braunschweig, Berlin, Hannover, Breslau u. s. w. freudig berührt, trennte sich erst am späten Abend, um sich an der Illumination der Straßen Kölns zu ergötzen.

(Köln. Ztg.

Der Stuttgarter Architekten-Verein hielt am Abend des 15. Oktober eine Festsitzung zu Ehren der Kölner Dombaufeier. Professor Lübke sprach über die nationale Bedeutung des Kölner Bauwerks und schloß mit einem Hoch auf Kaiser und Reich.

Ausschmückung von Berliner Neubauten. Das Vestibül des neuen Kunstgewerbe-Museums wird jetzt in seinem Frontispiz mit einer Gruppe von Seeberger Sandstein gekrönt, welche nach einem Modell des Professors Siemering vom Bildhauer Kramer gearbeitet ist. In der Mitte eine Kolossalbüste der Minerva und rechts und links eine Männergestalt in halb liegender Stellung von etwa 2,67 m Größe. Die Figur zur linken Seite der Büste stellt den theoretischen Künstler dar, der mit einem Entwurfe für kunstindustrielle Zwecke beschäftigt ist. Zu seinen Füßen liegen mehrere Folianten und ein Gefäß mit Pergamentrollen. Der praktische Künstler zur Rechten ist in das Anschauen einer soeben vollendeten Vase versunken. – Die prächtige Aula des Joachimsthalschen Gymnasiums ist soeben vollendet worden. Die Stuckarbeiten der Decke und Seitenwände, ebenso die Säulenreihen zu beiden Seiten sind in braunem Farbentone übermalt. In den Nischen stehen die vom Bildhauer Walzleben modellirten, überlebensgroß gehaltenen Statuen des Großen Kurfürsten, der preußischen Könige und Kaiser Wilhelms. Allegorische Figuren über den drei Eingängen auf der Ostseite und an den Wänden deuten auf die Bestimmung des Saales hin. Die Aula befindet sich im zweiten Stockwerk, in einem westlichen Vorsprunge des Mittelgebäudes, und erhält ihre Beleuchtung durch zwei Fensterreihen auf der Süd- und Nordseite.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Belgiojoso, C., Brera. Studi e bozzetti artistici. 8°. 478 S. Milano, Ulrico Hoepli. Mk. 4.

Froriep, August, Anatomie für Künstler. Kurzgefasste Anatomie, Mechanik und Proportionslehre des menschlichen Körpers. Mit 39 Tafeln Abbild. in Holzschnitt und teilweise in Doppeldruck, gezeichnet von Rich. Helmert. 95 S. Text. Folio. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Mk. 10.

Jäklin, Dietrich, Geschichte der Kirche St. Georg bei Räzüns und ihre Wandgemälde. 24 Lichtdrucktafeln. 31 S. Text. 8°. Chur und Winterthur, Kellenbergersche Buchhandlung. Mk. 12.

Schultz, Alwin, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. 2. Band. 463 S. mit 136 Holzschn. 8°. Leipzig, S. Hirzel. Mk. 12.

Zeitschriften.

The Academy. No. 438 u. 439.

The Düsseldorf and Brüssels exhibitions, von W. H. J. Weale. — Notes by Mr. Ruskin on Samuel Prout and William Hunt, von Fr. Wedmore.

The American Art Review. No. 11.

Dr. William Rimmer, von Bartlett. (Mit Abbild.) — The history of wood-engraving in America, von W. J. Linton. (Mit Abbild.) — The works of the American etchers: Kruseman van Elten, von S. R. Koehler. (Mit Abbild.) — Wilhelm Leibl, von S. R. Koehler. (Mit Abbild.) — Ancient literary sources of the history of the formative arts among the Greeks: The Heliades; Trophonios and Agamedes, von C. Perkins, (Mit Abbild.) — The Stuart Exhibition at the Museum of fine Arts at Boston, von Ch. H. Hart. (Mit Abbild.) — The salon of 1880, von Frédéric de Syène

L'Art. No. 300 u. 301.
Quatrième exposition nationale italienne des beaux-arts, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Les arts au moyen âge, von E. Soldi. — Un dessin de Cellini, von G. Grolier. (Mit Abbild.) — Histoire artistique du métal, von René Ménard. — Les tableaux de Carpacci dans la chapelle de Saint-Georges des Esclavons, à Venise, von P. G. Molmenti. (Mit Abbild.)

Christliches Kunstblatt. No. 10.
Aus der Geschichte des Kölner Dombaues. — Geschichte der bildenden Künste von Dr. Karl Schnaase. Achter Band.

Deutsche Bauzeitung. No. 76—79.
Der Kölner Zentral-Bahnhof und der Dom. — Katholische Pfarrkirche in Oberaussem, von A. Lange. (Mit Abbild.) — Das deutsche Dreifenster-Wohnhaus mit dem Motiv der altdeutschen Diele. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-arts. No. 280.
Études sur les arts décoratifs: la reliure, von Ch. Blanc. (Mit Abbild.) — Les décorations du Panthéon, von Ph. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Raphael archéologue et historien d'art, von E. Müntz. (Mit Abbild.) — Eugène Fromentin, peintre et écrivain, von Louis Gonse. (Mit Abbild.) — Exposition rétrospective de Bruxelles, von H. Havard. (Mit Abbild.) — Pierre Berton de Saint-Quentin, von A. de Champeaux. (Mit Abbild.) — Joseph Stevens, von C. Lemonier.

The Portfolio. No. 129.
Etchings from pictures by contemporary artists: Briton Rivière, A. R. A. — Notes on landscape painting, von H. Herkomer. — Notes on aesthetics, von P. G. Hamerton.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 179 u. 180.
Ein neues Gebiet für künstlerische Reformen, von Dr. K. R. v. Enderes. — Die Restauration der Kanzel des St. Stefans-Domes, von K. Weiss. — Die Ausstellung von Bucheinbänden im k. k. Oesterr. Museum, von J. v. Falke.

Kunstkroniek. No. 13 u. 14.
Hugo de Wolf, door Erckmann Chatrian — Herinneringen van Giovanni Dupré. — Uit de Utrechtsche Archieven. — Overzicht van de geschiedenis der bouwkunst.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 9.
Beiträge aus dem germanischen Museum zur Geschichte der Bewaffnung im Mittelalter, von A. Essenwein. (Mit Abbild.)

Revue des Arts décoratifs. No. 5.
Exposition de tableaux anciens, de décoration et d'ornement au Musée des arts décoratifs, von P. Gasnault. — Sixième exposition de l'Union centrale; les industries d'art: I, le Fer, von G. Bénédite. — Les arts décoratifs chez les Polonais (Correspondance de Galice, von J. Gorgolewski.) — Planches: Bois sculptés (XVIe et XVIIe siècle); Orfèvrerie: coupe à couvercle (XVIe siècle); Céramique.

Auktions-Kataloge.

Hannoversches Kunst-Auktions-Haus (G. Othmer), Hannover. Gräflich Kielmannsegge'sche Sammlung von Ölgemälden, Antiken, Antiquitäten etc. Versteigerung am 2. November 1880. (138 Nummern.)

Leipziger Kunst-Auktion von C. G. Börner. Eine reichhaltige Kupferstich-Sammlung aus dem Besitz des Herrn Hermann Amsler, ehemals Kunsthändler zu Berlin, enthaltend wertvolle alte Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte und Kupferwerke. Versteigerung den 8. Nov. und folgende Tage. (1869 Nummern.)

H. G. Gutekunst, Stuttgart. Kostbare Sammlung Rembrandtscher Original-Radirungen des Herrn J. C. D. Hebich in Hamburg. Versteigerung den 15. Nov. und folgende Tage (411 Nummern.)

Inserate.

VERLAG DER KÖNIGL. HOFBUCHHANDLUNG ADOLF ACKERMANN IN MÜNCHEN, MAXIMILIANSTRASSE 2.

Weihnachtsgaben für Kunstfreunde.

Folgende neue Prachtwerke sind soeben erschienen und in allen namhaften Buch- und Kunsthandlungen zu haben:

uten Morgen, Vielliebchen!

Gelegenheitsgeschenk in 25 sinnigen Original-Feder- und Bleistift-Zeichnungen deutscher Künstler.

Durch Lichtdruck veröffentlicht. — Preis in eleganter Mappe 30 Mark.

ochzeit im Gebirg.

Allen lebensfrohen Menschen des Hochlandes und der Ebene gewidmet.

Auch unter dem Titel:

Hochzeitsleute und Musikanten.

Der Spiessbürger und Vagabonden, der Biedermänner und Consorten dritte Folge.

25 Originalzeichnungen von HUGO KAUFFMANN,
Dichtung in oberbaierischer Mundart von KARL STIELER.

Durch Lichtdruck veröffentlicht mit Text in geschmackvollem Buntdruck. Preis in reicher Mappe 36 Mark.

unstreiter und Gaukler.

28 heitere Original-Feder- und Bleistift-Zeichnungen aus dem Circusleben von Heinrich Lang.

Der Circusbilder neue Folge. — Durch Lichtdruck veröffentlicht. Preis in eleganter Leinwandmappe 30 Mark.

Kohlscheins Stich nach Raffaels hl. Caecilie.

In meinem Verlage erscheint und wird in verschiedenen Druckgattungen noch vor Weihnachten d. J. ausgegeben:

Die heilige Caecilie

nach dem Gemälde von **Raffael** in der Pinakothek zu Bologna
gezeichnet und in Linienmanier gestochen
von
Joseph Kohlschein.
(Stichgrösse 48 zu 72 cm)

(Pendant zu Raffaels Madonna di San Sisto, gestochen von J. Keller.)

Preise der verschiedenen Druckgattungen: Epreuves de remarque 500 M.; Epreuves d'artiste 500 M.; Avant la lettre auf chines. Papier 160 M.; Avant la lettre auf weiss. Papier 120 M.; Mit der Schrift auf chines. Papier 80 M.; Desgl. auf weiss. Papier 60 M.

Der Stich wurde auf der diesjährigen hiesigen Kunst- und Gewerbe-Ausstellung mit der goldenen Medaille, der höchsten verliehenen Auszeichnung für Kupferstechkunst, prämiirt. Eine eingehende Besprechung des Stiches brachte diese Zeitschrift in der No. 44 des XV. Jahrgangs aus der Feder J. E. Wessely's.

Bestellungen nimmt jede Buch- und Kunsthandlung, sowie der Unterzeichnete entgegen. (1)

Düsseldorf, im Herbst 1880.

Eduard Schulte, Kunsthandlung.

Kunst-Auktion von C. G. Boerner in Leipzig.

Montag, den 8. November und ff. Tage Versteigerung der Kupferstichsammlung des Herrn
Hermann Amsler,
enthaltend 1869 Nummern werthvolle Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte alter Meister, und kostbare Kupferwerke.
Cataloge gratis und franco von der (1)
Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

XXII. Berliner Kupferstich-Auktion von
AMSLER & RUTHARDT.

Radirungen

und Original-Lithographien lebender Künstler
darunter Arbeiten von
Menzel, Meissonier, Méryon
und vielen anderen französischen geschätzten Radirern.
Ein aussergewöhnlich completes Werk
von
DANIEL CHODOWIECKI
enthaltend die grossen Seltenheiten
E. 1, 2, 3, 4, 13, 21, 47, 51, 52, 98, 139, 188, sowie viele Aetz- und Probedrucke.

Schauspieler-Portraits
mit interessanten autographischen Widmungen
aus dem Nachlasse eines Bühnenangehörigen.

Französische Farbendrucke,
Costüm- und Sittenbilder des XVIII. Jahrhunderts, schön gestochene Portraits etc. und einige
Seltenheiten von Gg. Fr. Schmidt.

VERSTEIGERUNG:
Montag, den 1. November 1880 und folgende Tage von 10—2 Uhr
im Kunst-Auktions-Hause zu Berlin
29 Koch-Strasse 29.
Cataloge auf Verlangen gratis und franco durch **Amsler & Ruthardt**, Berlin W., Behrenstr. 29a. (2)

Verlag von Fr. Thiel in Leipzig.

Erinnerungen

aus meinem Leben
von
Otto von Corvin.
Verfasser von „Corvins Illustrirte Weltgeschichte“ „Pfaffenspiegel“ und „Goldene Legende“.
III. Auflage.
In vier Bänden zu je 27—30 Bogen. Geheftet M. 9, —. Gebunden M. 12, —.
Mit dem Bildniß des Verfassers.

W. von Kaulbachs

weltberühmter Original-Carton:
„Peter Arbues verurteilt in Saragossa eine Ketzerfamilie zum Feuertode“
ist sofort
zu verkaufen.
Reflektanten belieben gefl. Franco-Offerte sub L. 2755 an
Rudolf Mosse, München,
einzusenden. (1)

Für Kunstfreunde.

Der vollständige Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin,** (enthaltend moderne und classische Bilder, Pracht- und Gallerienwerke ꝛc.) mit 4 Photographien nach Vautier, Schirmer, Savoldo, van Dyck ist durch jede Buchhandlung oder direct von der Verlagshandlung gegen Einsendung von 50 Pf. in Freimarken zu beziehen. (3)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

Nr. 3.

Beiträge

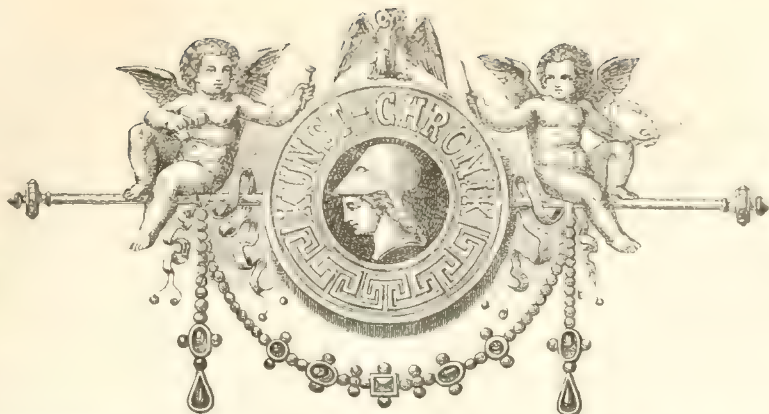
sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

28. October

1880.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die junge kunstgewerbliche Generation in Österreich.

Die kunstgewerbliche Bewegung in Österreich zieht immer größere Kreise. Sie erweitert sich und vertieft sich zugleich. Aber es ist gegenwärtig sehr schwer, sich über dieselbe vollständig zu orientiren. Die verschiedenen Ausstellungen, die gegenwärtig in Österreich an verschiedenen Orten stattgefunden haben, vor allem dieses Jahr in Wien in der Rotunde im Prater, die permanenten kunstgewerblichen Ausstellungen im Österreichischen Museum, die Landesausstellung in Graz vom vorigen Monat, die kleinen Lokalausstellungen in Außig u. s. f. zeigen nur deutlich, daß die kunstgewerbliche Bewegung in vollen Fluß geraten ist. Sind ja auch bei der Wiener Gewerbeausstellung nicht die Einzelleistungen das wichtigste Resultat, sondern die Thatsache, daß heutigen Tages die Kunst im Gewerbe festen Fuß gefaßt hat!

Zwei Faktoren haben sich von durchschlagender Wirkung gezeigt. Die zahlreichen Zöglinge der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums, die jetzt an verschiedenen Lehranstalten wirken, welche teilweise unter dem Unterrichtsministerium, teilweise unter dem Handelsministerium stehen, haben überall eifrig Propaganda gemacht für die Förderung der Kunst im Gewerbe und für den guten Geschmack. Da auch der Zeichenunterricht an den Mittelschulen und Volksschulen in einer Regeneration begriffen ist und die Stilprincipien, die dort maßgebend sind, auf derselben Grundlage ruhen, auf der die Kunstgewerbeschule des Museums fußt, so hat die ganze jüngere kunstgewerbliche Bewegung in Österreich einen einheitlichen, ich möchte sagen österreichischen Charakter, der sich in der ganzen Erscheinung der kunstgewerblichen Produktion kundgiebt. Sie unterscheidet sich wesentlich von den Richtungen, die z. B. in München und an andern Orten Platz gegriffen haben.

Die stilistische Bewegung, welche von den österreichischen Schulen ausgeht, kehrt ihre Spitze gegen zwei Faktoren: gegen die französische Geschmacksrichtung und gegen den modernen Barockstil. Sie kultiviren eine moderne Renaissance im eigentlichsten Sinne des Wortes, stellen sich aber selbstverständlich nicht polemisch oder feindlich gegen andere Stile, die, wie z. B. die orientalischen und mittelalterlichen, gesunde Elemente in sich enthalten.

Wir betrachten es ferner in Wien, speciell im Museum und der Kunstgewerbeschule, als eine wesentliche Bedingung des kunstgewerblichen Fortschrittes, daß wir direkte und unmittelbare Fühlung haben mit den Industriellen selbst. Es ist eine bekannte Thatsache, daß die hervorragendsten Industriellen mit dem Museum und der Schule in ununterbrochenem Wechselverkehr stehen. Einen ganz besonderen Gewinn erkennen wir darin, daß unsere Kunsthandwerker zu der Einsicht gekommen sind, daß sie in ihrem eignen Interesse nichts Besseres thun können, als ihre Söhne, welche einst die Fortführung des Geschäftes in die Hände nehmen sollen, in die Kunstgewerbeschule zu schicken, um diejenige Ausbildung zu erlangen, die für ihren künftigen Lebensberuf nötig ist. Wenn eine gesunde kunstgewerbliche Produktion Wurzel fassen soll, so muß es dahin kommen, daß der Handwerker oder

der Industrielle selbst soviel künstlerische Bildung und Kunstvermögen besitzt, wie es für den Produktionszweig nötig ist, den er beherrschen soll. Er wird dann nicht einen geistigen Beistand und Souffleur, in specie einen Architekten, brauchen, um zu erfahren, was er thun und was er lassen soll. Daß es jetzt, auch in deutschen Landen, notwendig geworden ist, die Kunst im Handwerk zu retten, ist eben ein Zeichen, daß sich die ganze Kunstindustrie in einem Regenerationsstadium befindet. Der Übergang zu gesunden und normalen kunstgewerblichen Produktionsverhältnissen aber wird gewiß dadurch wesentlich erleichtert, daß, wie es jetzt bei uns in Wien der Fall ist, die junge Generation der Kunsthandwerker in guter Schule heranreift, um die Kunst im Handwerk selbst üben zu können, wie es in den Blütezeiten des Kunsthandwerkes der Fall gewesen ist. Wir führen diese Thatsache, die eine erfreuliche und für Wien charakteristische ist, deswegen besonders an, weil sie einen wichtigen Punkt berührt, der als Streitfrage von Ludwig Pfau und Luthmer in geistvoller Weise behandelt wurde, nämlich die Stellung des Architekten im Kunstgewerbe, eine Lebensfrage namentlich des deutschen Kunstgewerbes. Die Heimat und der rechte Boden für das Kunsthandwerk ist und bleibt die Werkstatt. Sie ist durch nichts zu ersetzen.

Wo in Österreich eine Schule gegründet wurde, die mit gut vorgebildeten Kräften ausgestattet werden konnte, hat sich je nach den lokalen Verhältnissen bald ein Kreis von Industriellen gebildet, welche sich der von der Schule ausgehenden Bewegung angeschlossen hat. Nirgend aber hat sich die Bevölkerung für die Aufnahmen kunstgewerblicher Ideen empfänglicher gezeigt als, wenn wir Wien, das Centrum der ganzen kunstgewerblichen Bewegung im Herzen der Monarchie, ausnehmen, in Deutschböhmen, Innsbruck, Salzburg und in den österreichischen Alpenländern. Es zeigte sich auch in andern Gebieten des Reichs, daß die Bevölkerung, welche in den Gebirgen lebt (z. B. die Ruthenen in Galizien), eine viel größere handliche Geschicklichkeit und Empfänglichkeit für Form und Farbe haben als die Bewohner der Ebene.

Wenn wir jetzt einige jüngere Namen nennen und einzelne Orte bezeichnen, so geschieht es nicht in der Absicht, vollständig sein zu wollen, sondern um gewissermaßen beispielsweise auf Personen und Zustände aufmerksam zu machen, die vielleicht außerhalb Österreichs nicht so bekannt sind wie in Wien. So hat sich in Innsbruck, wo an der Staatsgewerbeschule Architekt Deininger, Bildhauer Fuß und Maler Roux wirken, ein außerordentlich reger Verkehr hergestellt zwischen den Gewerbsleuten und der Schule. In Salzburg hat der geistvolle und lebensfrische Direktor der Staatsgewerbeschule, Camillo Sitte, unterstützt von den Herren Kienbacher, Salb und Mell, die ganze gewerbliche Bevölkerung der Stadt in Bewegung gebracht. Prof. Sterz, Leiter der keramischen Fachschule in Znaim, koncentrirt die Thätigkeit der Schule in höchst einsichtiger Weise auf die Veredlung des Nutzgeschirres für den bürgerlichen Hausbedarf. In Graz, wo der treffliche Ortwein die Grundlagen der kunstgewerblichen Strömung in der Staatsgewerbeschule gelegt hat, wirken jetzt die Herren Lacher, Kühn und Lepusich, Hand in Hand gehend mit der Wiener Kunstbewegung. Ihre Namen fanden wir auf der Grazer Ausstellung als tüchtige Förderer und Berater fast auf allen Gebieten kunstgewerblichen Strebens. In den industriereichen Bezirken von Reichenberg und Gablonz wirken an der Staatsgewerbeschule, der Webereischule in Reichenberg und der kunstgewerblichen Fachschule in Gablonz eine Reihe von jüngeren Kräften, Brausewetter, Brenek, Drahan, Sobota und Larch, durchweg Kräfte, die Jahre hindurch sich ihre Bildung in der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums erworben haben.

In jüngster Zeit wurde auf Sektionsrat Freih. v. Dumreichers Anregung der erste erfolgreiche Versuch gemacht, in dem großen Bezirk der Hausindustrie von Gablonz die Volksschule zur Mitwirkung bei der gewerblichen Thätigkeit heranzuziehen. Gedenkt man noch der Wirksamkeit des Ciseleurs Lind, des Malers Rennier in Prag, Greils in Hallstadt und der Lehrkräfte, welche in Grulich, Wallachisch-Meseritsch (Mähren), in Teplitz und an andern Orten wirken, so erhält man ein lebendiges Bild der zahlreichen jüngern Kräfte, die teils in Staatsgewerbeschulen, teils in Fachschulen thätig sind und die alle bestrebt sind, der Kunst im Gewerbe ihr Terrain zu erobern. Unter den jüngern Künstlern, welche in Wien in ausgezeichneter Weise auf kunstgewerblichem Gebiete wirken und jetzt als Lehrer an der Kunstgewerbeschule fungiren, sind vor allen drei Künstler zu nennen: der Architekt Leopold Theyer, ein Schüler Friedrich Schmidts, ein Künstler, der einem speciellen Gebiete, der Ausstattung von Bucheinbänden, seine künstlerische Kraft in erfolgreichster Weise gewidmet hat, der Ciseleur Stephan Schwartz und der Zeichner Hans Macht. Letzterer, gleich gewandt und sicher in verschiedenen Zweigen dekorativer Kleinkunst, leitet jetzt ein Atelier, das in Verbindung mit der chemisch-technischen Versuchsanstalt sich mit der Pflege des Emails und der Keramik beschäftigt. Stephan Schwartz verdankt man eine Reihe von Kunstwerken der Gravir- und Ciselirkunst, die sich den besten Arbeiten dieser Art in der würdigsten Weise anreihen.

Es ist nicht zu verkennen, daß sich neben der

früher gekennzeichneten Richtung jetzt im kunstgewerblichen Leben eine andere geltend zu machen strebt, die vorzugsweise auf malerische und dekorative Wirkung hinarbeitet. Glücklicherweise ist die künstlerische Bildung in den maßgebenden kunstgewerblichen Kreisen Wiens soweit gediehen, daß diese von der Zeitströmung getragene Tendenz kaum schaden kann. Sie wird aber jedenfalls dazu beitragen, die stilistische Richtung vor Trockenheit zu bewahren und den Sinn für Lebendigkeit und malerische Gesamtwirkung zu fördern, welche unsrer Bevölkerung sympathisch sind.

Wien, im Oktober 1880. R. v. Eitelberger.

Die Wiedereröffnung des Museo Correr in Venedig.

Am 6. Juli wurden die neuen Räume des Museo Correr im Fondaco dei Turchi eröffnet. Zur Inauguration derselben hatte man nur Beamte geladen; an Künstler, Kunstschriftsteller und hervorragende Kunstfreunde der Stadt waren keine Einladungen ergangen: eine Versäumnis, welche allgemein gerechtes Mißfallen erregte. Der von Herrn Paul Schönfeld am Schlusse seines vorigjährigen Artikels in dieser Zeitschrift ausgesprochene Wunsch, daß das Museum in dem neuen Gebäude zur vollen Geltung gelangen möchte, ist vollkommen in Erfüllung gegangen. Das Resultat der jahrelangen Restaurationsarbeiten am Fondaco dei Turchi ist schließlich ein glücklicheres, als von manchen Seiten angenommen wurde, und hat den Tadlern Schweigen auferlegt, die u. A. das ganze Gebäude höher über dem Wasserspiegel des Canal grande erhoben wissen wollten, weil die untere Halle selbst bei nur mittlerer hoher Flut unter Wasser gesetzt sei. Sei dem, wie ihm wolle — jeden Besucher, der, die Gondel verlassend, den Fuß auf die ins Wasser vorspringende halbrunde Treppe gesetzt hat, wird die Pracht des verwendeten Materials und das eigentümlich fremdländische Wesen des Baustils nicht ohne Eindruck lassen.

Diese vornehme Wirkung wird nicht vermindert, wenn man die untere Halle mit ihren eleganten Säulen durchschreitet, dann die Hofhalle, wo eine Anzahl altvenezianischer Cisternenbrüstungen aufgestellt sind, betritt und an deren Ende sich der schönen Statue des Marcus Agrippa gegenüber sieht. Diese Statue (aus der Vorhalle des Pantheon in Rom stammend) hatte freilich ehemals im Hofe des Palazzo Grimani einen viel schönern Aufstellungsort als jetzt. Sie ist dem Municipium von dem letzten Besitzer, Grimani, vermacht worden. An der Aufstellungsart der Cisternenbrüstungen ließe sich vielleicht tadeln, daß jede auf vier häßlichen Steinklötzen statt auf einem Stufenbau ruht, welcher absolut dazu gehört. Besser noch, sie säßen auf dem Fußboden auf, aus dem sie dann gleichsam herauswüchsen, wie man dies auf kleinern Plätzen und in den Höfen Venedigs beobachten kann.

Wenden wir uns nun zu der altertümlich inkrustirten Treppe, welche uns in das obere Stockwerk führt. Dort angelangt, betreten wir zuerst einen größern Saal mit umlaufender Galerie, in welchem Proben der Kupferstichsammlung in großen Rahmen an den Wänden umher aufgehängt sind, während in den noch leeren Schränken die Wappen untergebracht werden sollen. Hier befindet sich unter anderem der berühmte große Holzschnitt, welcher Venedig aus der Vogelschau darstellt, mit der großen Holzplatte daneben. Ein anstoßendes Zimmer ist den Erinnerungen an Venedigs Verteidigung im Jahre 1848 geweiht. In Glasschränken sehen wir Dokumente, Briefe, Münzen, Reliquien der Gefallenen, an den Wänden Fahnen, Waffen, Ehrenzeichen und schlechte Gemälde, welche die Ereignisse aus jener Zeit darstellen u. s. w. Im nächsten Raume ist Canova eine ganze Wand eingeräumt, um Denkwürdigkeiten aller Art, die sich auf den Künstler beziehen, aufzustellen. Rechts und links von diesen dem Venezianer teuren Reliquien stehen Schränke mit musikalischen Instrumenten, u. a. eine Orgel mit Holzpfeifen von Matthias Corvinus v. J. 1494.

Man betritt nun die drei Räume, deren Fenster in der Façade des Gebäudes liegen. Ein quadratischer Saal enthält die Bronzen, ringsum in schöngeschnitzten Schränken aufgestellt. In der Mitte des Raumes steht ein Lesepult in Form eines doppelköpfigen Messingadlers, ferner ein Kandelaber von Al. Vittoria aus der niedergebrannten Kapelle del Rosario, zusammengestellt aus den Resten der zwei bei dem Brande zu Grunde gegangenen Standleuchter, dann Becken, Schüsseln, reizend gravirte Stahlkassetten, u. dergl. Die ganze Mitte des Gebäudes nimmt die nach dem Kanal sich öffnende, ungemein malerische Loggia ein. Erst nach langer Beratung entschloß man sich, sie durch Butzenscheibenfenster zu schließen und so auch diesen Raum, den schönsten des ganzen Gebäudes, für die Aufstellung von Kunstgegenständen zu verwerten. Er umschließt eine der malerischsten Waffensammlungen der Welt. Die im alten Museum aus vielen, der Zeit nach weit auseinander liegenden Bestandteilen zusammengesetzten Rüstungen wurden auseinandergenommen und zu malerischen, über den Thüren aufgehängten Trophäen gestaltet, wertvollere Stücke aber in Glasschränken aufgestellt. Eine lange Reihe prächtiger Hellebarden und Fahnen nehmen sich an den Wänden umher gar stattlich aus. Die schöne Aussicht nach dem Kanale

mit dem Palazzo Vendramin=Calergi gegenüber erhöht noch die festliche Wirkung des Raumes, der an den Wänden und an dem offenen Dachstuhl in geschmackvollster Weise malerisch dekorirt ist. Mit den gewählten reichen Tönen stimmen sehr schön die Farben des Stoffes für Stühle und Ruhebänke, die in Menge vorhanden sind, wie es denn überhaupt ein großer Vorzug des Museums ist, daß der Besucher sich's überall bequem machen kann.

Im sechsten Saale sind die Elfenbeinschnitzereien aufgestellt, und über den Schränken an der Wand, leider zu hoch für eine genauere Besichtigung, sind die alten Gemälde aufgehängt. Herr Paul Schönfeld hat in dem oben erwähnten Aufsatze das bedeutendste davon aufgezählt. Im siebenten Saale gelangt man zu den Handschriften mit und ohne Miniaturen; einige Schränke bieten dem Publikum eine Auswahl aus diesen litterarischen Schätzen des Museums. Unter den religiösen Handschriften befindet sich u. a. eine deutsche Bibel mit schönen Miniaturen aus dem 15. Jahrhundert. Interessant sind auch eine große Anzahl prachtvoller Bucheinbände. Hier, wie in allen folgenden Sälen, setzt sich zugleich die Bildergalerie fort.

Seit der Eröffnung des neuen Museums sind eine Menge Dinge zur Aufstellung gelangt, welche in den alten beschränkten Räumlichkeiten keinen Platz finden konnten, u. a. auch die prachtvoll geschnitzten Schränke des achten Saales, in welchen eine überaus reiche Majolikensammlung untergebracht ist. Die Schränke, welche aus einem aufgehobenen Kloster stammen und schon vor langer Zeit vom Museum erworben wurden, gehören dem 16. Jahrhundert an. Der neunte und größte Saal des Museums (mit Oberlicht) ist noch nicht in der beabsichtigten Verfassung. Zwei umfängliche Ceremonienbilder, an deren Restauration gearbeitet wird, werden später einander gegenüber die Langwände des Saales einnehmen. Das eine stellt den Einzug der neuen Dogaressa Morosini in den Dogenpalast, das andere Catarina Cornaro's Ankunft in Venedig dar. Sie rühren von den Schülern des Palma giovine her und haben mehr geschichtliches als künstlerisches Interesse. Die vier Restauratoren haben insofern keine leichte Arbeit, als sie einige lebensgroße Figuren neu erfinden und hinzu malen müssen. Das Restauriren wird hier übrigens im großen betrieben. In den letzten Wochen vor Eröffnung des Museums waren nicht weniger als siebzehn Restauratoren beschäftigt, alle alten Bilder auf den „Glanz" zu bringen. Das ist hier von jeher so getrieben worden. (Man sehe Goethe's Italienische Reise.) Der Kummer des Zuschauenden ändert an der Sache nichts. Das Handwerk des Auffrischens wird floriren, so lange es irgendwo noch alte Bilder giebt. In dem letzterwähnten Saale befinden sich kostbare geschnittene Steine, Wertgegenstände aller Art, Miniaturen auf Elfenbein ausgelegt, außerdem sind hier einige wertvollere Gemälde aufgehängt. Ein anstoßendes Gemach bewahrt altes Silbergeräte neben modernen Gemälden, die sich in dieser Nachbarschaft gar wunderlich ausnehmen. Eine ganze Wand dieses Raumes nehmen alte Glaswaren aus Murano und Nachahmungen derselben ein; auch findet man hier einige vortreffliche Emailarbeiten aus dem 14. Jahrhundert, besonders eine Coppa nuziale aus dieser Zeit, sowie allerlei interessante Porzellangegenstände verschiedensten Ursprungs.

Das vorletzte Zimmer ist den Gegenständen des täglichen Gebrauches gewidmet. Da die frühern Jahrhunderte hiervon wenige Spuren hinterlassen, so überwiegen natürlich die Erzeugnisse der zwei letzten. Die hier aufgestellten Bilder haben ebenfalls Bezug auf Venedigs Privatleben. Besonders hervorzuheben ist das Parlatojo des Frauenklosters S. Zacharia. Wer sich, nebenbei bemerkt, näher unterrichten will über Venedigs Leben in Haus und Familie, dem wird das vor kurzem erschienene Buch von P. Molmenti: „Venezia nella vita privata" willkommen sein. In einem besondern Kasten sieht man die Überreste einiger Gegenstände aus der niedergebrannten Cappella del Rosario bei S. Giovanni e Paolo, darunter verkohlte Leinwandstücke von Tizians dort untergegangenem unvergeßlichen Bilde. Auch eine Anzahl Bücher kunst- und kulturhistorischen Inhalts, Abbildungen von nicht mehr in Venedig vorhandenen Merkwürdigkeiten, eine Sammlung schöner Thürklopfer von dem Niederländer Gravenbroch gezeichnet, zwei Bände mit Abbildungen von Kultus- und Gebrauchsgegenständen, ebenfalls von Gravenbroch gezeichnet, sind hier zu finden. Als Kuriosität eigner Art erwähnen wir noch eine in einem Glascylinder aufbewahrte Skizze Sansovino's. In dem letzten Zimmer sind die wertvollsten Stücke der Münzsammlung ausgelegt, und an den Wänden einige der interessantesten Bilder aufgehängt.

Indem wir, die reiche Sammlung verlassend, die Treppe wieder herabkommen, bemerken wir, daß im mittlern Geschosse sich die Bibliothek und das Münzkabinet sowie die Beamtenzimmer befinden, im ganzen weitere zehn Räumlichkeiten.

Man beabsichtigt, im Laufe der Zeit den nie ausgebauten rechten Flügel des Gebäudes nach dem Hofe zu herzustellen, um noch Raum zu gewinnen zur Unterbringung von Gipsabgüssen, Architekturfragmenten und verschiedenen andern Dingen, die vorläufig in dem alten Lokale verbleiben mußten. Die naturhistorische Sammlung wird überhaupt wohl nicht übersiedelt werden, sondern nach wie vor in den bisherigen Räumen ihre Unterkunft finden. Hiermit sei denn allen Lesern

d. Bl., welche Venedig besuchen, die Besichtigung des Museums aufs angelegentlichste empfohlen. Wenn dieselben auch manche Fehler in der Ausstellung des Vorhandenen werden rügen müssen, so werden sie doch auch nicht umhin können, dem venezianischen Municipium für das Geschehene ihre Anerkennung zu zollen. Immerhin freilich wird man es beklagen müssen, daß nicht schon in frühern Zeiten einsichtsvolle Männer hier an die Errichtung eines Museums gedacht haben, und daß die Stadt, welche Gelegenheit und Antrieb zum Sammeln wie keine zweite bot, sich glücklich schätzen muß, diese verhältnismäßig geringen Überreste ihrer großen Vergangenheit der Vergessenheit und Verschleuderung entrissen zu haben. Um so mehr Ehre dem Gründer des Museums, dem 1750 gebornen venezianischen Patrizier Theodoro Correr! Venedig und alle Gebildeten der Welt werden ihm zu stetem Danke verpflichtet sein.

A. Wolf

—

Der erste türkische „Salon".

Unter dieser vielversprechenden Überschrift bringt die „Köln. Zeitg." einen Bericht aus Konstantinopel über die erste am Bosporus veranstaltete osmanische Gemälde-Ausstellung, welchem wir einige Absätze entnehmen.

Der Aufsatz gedenkt der bekannten Vorschriften des Islam, durch welche den Gläubigen jegliche Nachbildung und Darstellung von lebenden Wesen verboten wurde, und ihrer Folgen für die Kunstentwicklung der Mohammedaner. Er schildert dann die in den letzten Jahrzehnten in dieser Hinsicht vor sich gegangene Umwälzung, von der wir erst kürzlich auch ein Anzeichen vermerkt haben. In den Konaks der Vornehmen wie im Empfangszimmer gewöhnlicher türkischer Haushaltungen beginnen Bilder in Goldrahmen den Wandschmuck auszumachen; in den vornehmen Harems werden die jungen Damen im Aquarellmalen unterrrichtet; und was die Hauptsache ist: im Palast, namentlich vom Sultan selbst wird das Interesse an der Malerei durch Ankäufe und Bestellungen gefördert. Der Bericht fährt dann fort:

„Das steigende Interesse für alle künstlerischen Bestrebungen bewirkte es, daß im Laufe der letzten Jahre mehrfach der Gedanke rege wurde, einmal in der Hauptstadt des Islam eine Gemälde-Ausstellung osmanischer Künstler zu veranstalten. Mancherlei Hindernisse stellten sich der Ausführung entgegen, sie wurden nacheinander überwunden, und als Frucht der mannigfachen Mühen erblicken wir in diesem Jahre den ersten türkischen „Salon". In dem reizenden Villenstädtchen Therapia am Bosporus, dem Sommeraufenthalte der englischen und französischen Botschaft, hat man die Räume der griechischen Mädchenschule zur Ausstellung der Gemälde hergerichtet. In Konstantinopel lebende Künstler ohne Unterschied der Nationalität und des Glaubens haben ihre Arbeiten eingesandt, und zahlreiche Beschauer aus allen Kreisen der Gesellschaft füllen tagtäglich die Räume und zeigen sich sehr befriedigt von dem Gebotenen.

Zwei Mohammedaner haben Arbeiten für die Ausstellung geliefert. Von ihnen nennen wir an erster Stelle die Prinzessin Nas li Hanum, die mit mehrern Blumenstücken an die Öffentlichkeit tritt. Die Kritik widmet diesen Gemälden eine sehr anerkennende Beurteilung. Interessanter als ihre Werke ist noch die Person der Malerin. Nas li Hanum ist eine Tochter des aufgeklärten, geistvollen, verschwenderischen Mustafa Fazyl Pascha, des Bruders des Ex-Khedive von Ägypten. Sie empfing eine vollständig europäische Erziehung, spricht und schreibt türkisch, arabisch, persisch, französisch, englisch und italienisch, spielt Klavier, zeichnet und malt. In ihrem fünfzehnten Jahre wurde die Prinzessin, der eine ungemeine Güte und Liebenswürdigkeit nachgerühmt wird, mit dem berüchtigten Khalil Scherif Bey vermählt, der damals Unterstaatssekretär im Ministerium des Äußern war und später als Botschafter der hohen Pforte in Paris ein kolossales Vermögen mit den tollsten Ausschweifungen verbrachte. An der Seite dieses unwürdigen Mannes verlebte die unglückliche Prinzessin schreckliche Jahre; durch Erziehung und Bildung völlig Europäerin, mußte die feinfühlende Frau sich von ihrem Gemahl, der den Wert seiner Gattin nicht zu würdigen verstand, wie ein gewöhnliches türkisches Weib behandeln lassen. Im Jahre 1878 starb Khalil Scherif an Gehirnerweichung, die Prinzessin war frei und lebt seither ganz ihren wissenschaftlichen und künstlerischen Neigungen. Sobald sie sich in der Öffentlichkeit zeigt, trägt Nas li Hanum natürlich Schleier und Mantel der mohammedanischen Frauen, im Hause dagegen erscheint sie völlig als Europäerin in den feinsten Pariser Toiletten. Sie ist jetzt 23 oder 24 Jahre alt und von bezaubernder Schönheit. Ein Gerücht, nach welchem sie eine neue Ehe, und zwar mit einem im vorigen Jahre zum Islam übergetretenen ehemaligen preußischen Ulanenoffizier eingehen sollte, hat sich nicht bestätigt. Ein von der Kritik sehr gerühmtes Genrebild „Zwei musicirende Haremsdamen" ist auch von einem Mohammedaner gemalt, von dem Sohne des frühern Großveziers Edhem Pascha, Hamdy Bey. Hamdy ist jetzt vielleicht 40 Jahre alt; er ist in Paris erzogen und nach seinem Aussehen, nach Anschauungen und Gesinnung weit mehr Franzose als Türke. Seine Frau ist eine Pariserin, seine Kinder werden völlig alla franca erzogen. Als sein Vater

oberster Staatsleiter war, bekleidete Hamdy lange Zeit die Stelle eines Präfekten von Pera, kümmerte sich indessen niemals sehr um die Geschäfte und ärgerte sich infolge dessen auch nicht sonderlich über seine Absetzung. Jetzt widmet er sich ausschließlich der Kunst; ein im Frühling dieses Jahres von ihm ausgestelltes größeres Bild, die Türbéh (das Grabgewölbe) des Sultans Mahmud darstellend, ist vom Sultan angekauft worden.

Von nichtmohammedanischen Künstlern haben besonders tüchtig ausgestellt: der Armenier Krikor Effendi **Keutscheoglu** Porträts und Genrebilder, darunter recht hübsch ein größeres Gemälde, einen Derwisch darstellend, der ein krankes Mädchen durch seine Handauflegung zu heilen sucht, der Armenier Boghos Effendi **Schaschian** Stillleben und Landschaften, die Armenierin Frl. **Servicen** ein Porträt ihres Vaters, des Senators Servicen Effendi, der französische Botschafter **Tissot** Aquarelle, die Levantiner **Preziosi**, **Farnetti** und **Caruana** Genrebilder, Porträts und Aquarelle, der Franzose **Vallaury** ein Architekturbild und die Engländerin Frau **Walker** ein reizendes Genrebild, einen Neger mit einem Körbchen voll Obst darstellend.

Wenn auch die Zahl der ausgestellten Werke nicht bedeutend ist, wenn auch die Gemälde selbst wahrscheinlich mehr löbliches Streben als wirkliche Kunstvollendung bekunden, so verdient dennoch der Umstand, daß in der Hauptstadt des Islam eine Gemälde-Ausstellung veranstaltet werden konnte, an der zwei mohammedanische Künstler (und noch dazu eine Prinzessin und ein hoher Beamter) sich beteiligten, und daß der Osmanli (ein türkisches, in streng mohammedanischem Sinne redigirtes officiöses Blatt) diese Ausstellung und insbesondere die Teilnahme des moslimischen Elementes daran höchst günstig beurteilt, als Beweis für das erfolgreiche Eindringen moderner Ideen in die Türkei allseitige Beachtung."

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Sn. **Die 3. Lieferung von „La Renaissance en France"**, herausgegeben von Léon Palustre, Verlag von A. Quantin in Paris, umfaßt die Denkmäler der Ile-de-France (Aisne). Dieselbe zeigt eine nicht minder glänzende Ausstattung und sachgemäße Behandlung, wie wir sie den ersten beiden Lieferungen nachzurühmen in der Lage waren (vergl. Zeitschr. f. b. K., XV. Jahrg. S. 86). Von den darin geschilderten und durch zahlreiche malerisch behandelte Radirungen veranschaulichten Denkmälern der Architektur und Plastik sind besonders hervorzuheben die Schlösser Villers-Cotterets, Anizy und Fère-en-Tardinois, sodann der Chor der Kirche von La Ferté Milon und endlich, als ein herrliches Skulpturwerk, die Statue der Maria von Bourbon, aus der Schule des Germain Pilon, die, aus Soissons stammend, später nach Saint-Denis übergeführt wurde.

y. **Die unter dem Namen „Tag- und Nachtstunden"** bekannten Kompositionen zu Wandmalereien, welche früher für Schöpfungen Raffaels galten und nur noch in seltenen Kupferstichen im Handel vorkommen, erscheinen demnächst, in Farbendruck ausgeführt, in dem Verlage von Gustav W. Seitz in Wandsbeck. Von den 12 Blättern, aus denen das Ganze besteht, liegen uns die beiden ersten vor. Sie sind ein neues Zeugnis von dem echt künstlerischen Geiste, mit welchem die berühmte chromolithographische Anstalt der genannten Firma geleitet wird. Die schwebenden weiblichen Figuren mit den Sockelbildern darunter sind bekanntlich ganz im Sinne der antiken Wanddekorationen gedacht und demgemäß auch im Farbendruck ausgeführt. Mit ungemeiner Zartheit sind sowohl die Gewänder als auch die Fleischteile modellirt und die Farben mit den vorherrschend blaugrauen und braunroten Lokaltönen zu reinen Akkorden abgestimmt. Der Titel, den der Verleger der Publikation gegeben hat, „Tag- und Nachtstunden aus der Renaissancezeit Raffaels", klingt etwas wunderlich, als ob der Urbinate überhaupt noch eine andere als die Renaissancezeit erlebt hätte. Indes thut diese Sonderbarkeit dem Wert der Sache selbst keinen Eintrag

Personalnachrichten.

B. **Der Architekt Adolf Schill in Stuttgart** hat einen Ruf als Professor der Architektur, Perspektive und Ornamentik an der Königl. Kunst-Akademie in Düsseldorf erhalten und wird mit November seine Lehrthätigkeit dort beginnen. Er übernimmt die Stelle des im Juli d. J. gestorbenen Professors Dr. Lotz, ohne indessen, wie die bisherigen Lehrer der Baukunst, zugleich die Stellung eines Sekretärs der Akademie zu bekleiden, welche gegenwärtig der Lehrer der Kupferstecherklasse Professor Forberg versieht. Auf dem Stuttgarter Polytechnikum gebildet, vollendete Schill seine Studien in Italien und hat seit seiner Rückkehr auf verschiedenen Gebieten der Kunst und Kunstindustrie eine erfolgreiche Thätigkeit entwickelt.

Professor Steffeck wurde zum Direktor der Königsberger Kunstakademie ernannt. Der Verein der Berliner Künstler, zu dessen Begründern und Förderern Steffeck gehörte, gab demselben am 12. Oktober ein solennes Abschiedsfest, bei welcher Gelegenheit ihm als Andenken ein Silberservice für vierundzwanzig Personen und ein Album mit den Mitgliederporträts überreicht wurde.

Kunstvereine.

Der Verbindung für historische Kunst sind im gegenwärtigen Jahre die Kunstvereine zu Hanau, Görlitz und Heilbronn beigetreten. Die achtzehnte Hauptversammlung der Verbindung findet in der Woche nach Pfingsten nächsten Jahres in Kassel statt. Bei dieser hat die Verbindung ca. 40,000 Mk. zum Ankauf fertiger Geschichtsbilder oder zu Bestellungen auf Grund eingesandter Entwürfe zu verwenden. Das die nähern Bedingungen enthaltende Programm wird um Ostern 1881 erscheinen, jedoch ist der Geschäftsführer der Verbindung, Schulrat Looff in Langensalza, bereit, schon jetzt nähere Auskunft zu erteilen.

Vermischte Nachrichten.

B. **Stuttgart.** Bernhard **von Neher**, der bisherige Direktor der königl. Kunstschule, hat die untere Hälfte seines großen Kartons für das Glasgemälde im letzten Chorfenster der Stiftskirche vollendet und gedenkt den obern Teil bis zum Herbst nächsten Jahres ebenfalls zu beendigen. Die Zeichnung, welche die Anbetung des Lammes und das neue Jerusalem darstellt, zeichnet sich wieder durch jene keusche Schönheit und sorgfältige Durchbildung aus, die allen Schöpfungen Nehers eigen sind. Sein Nachfolger, Direktor **Liezen-Mayer**, hat sein Amt mit Beginn des Wintersemesters angetreten und mehrere Schülerinnen aus München mitgebracht. Professor **Häberlin** hat während der Ferien eine Reise nach Tunis gemacht, um türkisches Leben und Treiben in seiner Ursprünglichkeit zu studiren. Er gedenkt, die dort gesammelten Eindrücke und Studien zu einem großen Historienbilde zu verwerten.

Vom Kunstmarkt.

Berliner Kupferstichauktion. Die Berliner Kunsthandlung Amsler & Ruthardt (L. Meder) versendet soeben den

Katalog einer Kupferstichauktion, die im Auktionshause von R. Lepke am 1. November zum Verkauf kommen soll. Es sind hier mehrere Sammlungen vereint, deren jede einen besondern Charakter besitzt. Die erste Abteilung, Nr. 1—407, umfaßt Radirungen, Holzschnitte und Lithographien von Künstlern dieses Jahrhunderts. Es sind darunter viele Blätter, die selbst Specialisten auf diesem Gebiete unbekannt sind. So wird unter Nr. 8 eine Lithographie von A. v. Bartsch angeführt, die im Kataloge seines Sohnes fehlt und die Bezeichnung trägt: A. Bartsch fecit Parisiis die 17. Febr. 1784 (!). Man nimmt doch an, daß Sennefelder diese Kunstgattung ca. 1796 erfand? Die zweite Abteilung enthält eine Porträtsammlung von Schauspielern, darunter viele mit handschriftlichen Widmungen der Dargestellten. (Nr. 408—496.) Die interessanteste Partie des Katalogs bildet die dritte Abteilung (Nr. 497—1312), welche ein reiches und kostbares Werk des D. Chodowiecki enthält, das ein ostpreußischer Sammler im Laufe von mehr als dreißig Jahren zusammenbrachte. Es sind dabei zwölf der seltensten Blätter so wie viele Engelmann unbekannt gebliebene erste Zustände verzeichnet. Den Schluß dieser Sammlung bilden mehrere Originalzeichnungen des Meisters. Auch die vierte Abteilung, die den Katalog beschließt (Nr. 1313—1817 bietet allerlei gutes dar; es sind Blätter alter Künstler, französische Farbendrucke und galante Darstellungen des 18. Jahrhunderts, viele gute Bildnisse, die in vorzüglichem Abdruck und in bester Erhaltung nicht besorgt sein müssen, Käufer zu finden. Freudebergs kostbare Folge von zwölf Blättern zur Sittengeschichte Frankreichs dürfte sogar Anlaß zu hitzigen Kämpfen unter den Kunstsammlern bieten.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

4. November

Nr. 4.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die bildende Kunst in Weimar.

Seitdem diese Blätter in Nr. 3 des VII. Jahrganges der Kunstchronik eine kurze Abhandlung über die stetigen Veränderungen der Lehrkräfte in Weimar brachten, wurde das damals unter der Direktion Kalkreuths epidemisch gewordene Kommen und Gehen der tüchtigsten Künstler unter dem Direktorium des Landschafters Theodor Hagen endlich fixirt und das „Hangen und Bangen in schwebender Pein" hat ein — sanftes Ende gefunden. Namen wie: Pauwels, Böcklin, Schauß, Lenbach, R. Begas, Wislicenus, v. Ramberg, Thumann, Genelli, Verlat, Bauer, Gussow, Döpler u. a. m. wären wohl geeignet gewesen, den nächtlich dunkeln Kunsthimmel Weimars als mehr oder minder leuchtende Sterne zu schmücken, aber leider waren sie mehr Sternschnuppen vergleichbar, welche flüchtig erschienen und dann verschwanden, um anderswo dauernder zu glänzen. Nur Genelli und Friedr. Preller blieben treu bis an ihr Ende, dank ihrem Alter und ihrer unabhängigen Stellung — unabhängig von der Kunstschule.

Wie gesagt, unter dem jetzigen Direktorium konnte die Kunstschule mit dem neuen Lehrapparat, unter Kräften wie Hagen, Struve, Linnig und Brendel neu aufatmen und ausruhen. Eigentlich erinnert nur noch der alte, provisorisch in Fachwerk errichtete „Kunsttempel" an das verschwundene Leben und Treiben, und oft, wenn der Wind ein wenig mehr als gewöhnlich bläst, dann schüttert und bebt das alte Haus und denkt vergangener Zeiten. Wir wollen den Gebäulichkeiten der Kunstschule nicht weiter zu nahe treten, und wenn es auch zu wünschen wäre, daß sie ihr provisorisches Dasein längst beendigt hätten, so haben sie doch, wenn auch manchmal Mangel an genügendem Raum, wenigstens passabel eingerichtete Ateliers.

Habitus non facit monachum, und das Gebäude macht nicht die Kunst!

Betrachten wir statt dessen die Seele der Anstalt, die Lehrverhältnisse, welche bekanntlich fast an jeder Akademie wieder wesentlich verschieden von allen übrigen sind. Unter der Korrektur des Prof. Struve beginnt der Lehrgang mit dem Zeichnen nach der Antike, wie es ja fast in allen deutschen Kunstlehranstalten geschieht. Dem Antikenklassenschüler fehlt es in Weimar nicht an gutem antikem Material, d. h. Abgüsse der besten Sachen sind in genügender Anzahl vorhanden, da auch die gutgewählte Sammlung des großherzoglichen Museums den Akademikern jederzeit zur Verfügung steht. Der geräumige Zeichensaal ist erst kürzlich noch durch Wegnahme einer Zwischenwand, hinter welcher bis dahin einige Landschafter ihre ersten Sprünge machten, vergrößert worden. Das Licht ist gut und durch passende verschiebbare Vorhänge kann stets eine gute Beleuchtung der Figuren erzielt werden. Die äußere Einrichtung ließe demnach nichts oder nur weniges zu wünschen übrig; aber der eigentliche Zweck, die Aneignung der zeichnerischen Fertigkeiten für den Schüler, hat heutzutage einen gewaltigen Haken und zwar vor allem in der mangelnden Korrektur. Nicht, daß die Korrektur des Hrn. Prof. Struve an und für sich mangelhaft und ungenau wäre — im Gegenteil, Struve ist ein sehr tüchtiger Zeichner, aber Meister und Lehrer ist oft ein sehr großer Unterschied. Der Fehler liegt in der allzu großen Seltenheit der

Korrektur, meist gehen viele Tage hin, ehe eine solche, und dann eine ziemlich flüchtige, dem Schüler zu teil wird. Die Nachteile, welche diesem, zumal wenn er nur ein mittelmäßiges Talent ist, für die Zukunft daraus entstehen, sind kaum zu übersehen, und die Folge bei der in ungebundener Freiheit aufwachsenden jungen Künstlergeneration ist naturgemäß ein mangelnder Wetteifer, ein sehr schwacher Fortschritt. Diejenigen ältern Schüler, welche noch die Korrektur unter Schauß und Bauer genossen haben, weisen größtenteils eine erfreuliche Fertigkeit im Zeichnen auf und freuen sich jetzt über die Jahre, in welchen sie im Antikensaal tüchtig gedrillt und zu angestrengtem Fleiße angehalten wurden.

Ein weiterer, bei den geschilderten Verhältnissen doppelt in die Wagschale fallender Uebelstand ist der zu kurze Zeitraum, während dessen die Schüler im Antikensaal bleiben. Allerdings ist dies je nach den Anlagen derselben verschieden, aber selbst der am wenigsten leistende zeichnet jetzt nicht länger nach der Antike, als anderswo für einen begabten Schüler durchaus nötig gehalten wird. Ein kurzes Jährchen ist in Weimar die Norm für das Antikenzeichnen. Dann rückt der Schüler in die folgende Klasse auf und kann in der Regel einen, neuerdings in Weimar erfundenen, sehr bezeichnenden Titel mit vollstem Recht beanspruchen, welchen wir hier verschweigen müssen. Er stammt von der charakter- und haltlosen Zeichnung her, woran der dem Antikensaal entsprungene gewöhnlich laborirt; und nur soviel sei den Wißbegierigen verraten, daß die von einem solchen Zukunftskünstler gezeichneten Glieder, Muskeln und Finger oft mehr Ähnlichkeit mit Frankfurter Würsten haben als mit dem, was sie vorstellen sollen. Der Übelstand ließe sich in etwas gut machen, wenn der Schüler nunmehr in eine richtige Naturklasse käme, wo sich eine geeignete, energische Lehrkraft fände, welche ihn nach und nach in andere Bahnen lenkte, aber eine eigentliche Naturklasse fehlt in Weimar gänzlich! Hat der Schüler den Antikensaal passirt, so wählt er sich den Lehrer, von welchem er sich ferner korrigiren lassen und dessen Hauptrichtung er sich zum Beruf machen will. Er geht als Landschafter zu Dir. Prof. Hagen, als Tiermaler zu Prof. Brendel, als Figurenmaler zu Prof. Struys oder Linnig.

Bleiben wir einstweilen bei denjenigen stehen, welche Figurenmaler werden wollen. Sie beglücken die Struyssche oder Linnigsche Klasse, wo täglich von 9—12½ Uhr morgens Modell, entweder zum Akt, Halbakt, zur Kostümfigur oder zum Studienkopf gestellt wird. Die schon länger in der Klasse weilenden Schüler schwingen stolz den Pinsel, während dem neu Eingetretenen noch die Pflicht obliegt, vorläufig nach der Natur zu zeichnen.

So beginnt er denn, indem er begierig auf die Pinsel und Paletten seiner malenden, in seinen Augen so beneidenswerten Mitschüler blickt. Kreide, Kohle und Wischer kommen ihm von Tag zu Tag mehr als seiner unwürdig vor, und hat er erst einige Köpfe u. s. w. nach der Natur gezeichnet, so dringt er in seinen Lehrer, malen zu dürfen. Sträubt sich derselbe auch bei manchen zeichnerisch gar zu wenig gebildeten anfänglich noch: es nützt nichts; denn von Tag zu Tag werden die Zeichnungen des Schülers mit mehr Unlust gemacht und in folgedessen nicht besser. Endlich muß dann der Lehrer kopfschüttelnd seine Einwilligung geben, und siehe da, aus dem ungenügend gebildeten Zeichner ist, bei sehr vielen schon nach 1—1½jährigem Besuch der Kunstschule, ein Maler geworden. Das ist der Fluch, woran die Zukunft der Anstalt scheitern kann.

So wird nun unter den besprochenen Korrekturverhältnissen unter Prof. Struys weitergearbeitet, während es bei Prof. Linnig verschiedentlich vorgekommen sein soll, daß er seinem neuen Schüler den guten Rat gab, noch eine entsprechende Zeit den Antikensaal zu beehren. Natürlich ist der so zurechtgewiesene über diese Verkennung seiner Fähigkeiten höchst entrüstet, wendet stolz den Rücken und schreitet zur selbigen Stunde in die Struysklasse, in welcher es niemals an Schülern aller Gattungen mangelt.

Den Linnigschülern wird von seiten ihres Lehrers eine genügende Aufmerksamkeit zu teil, aber sei es durch Einfluß desselben oder anderer Verhältnisse, sie beginnen schon bald, nachdem sie zu malen angefangen, in die grau-braunen Farbentöne ihres Meisters zu verfallen, und eine eigene, freie Entwicklung kommt nicht zu Tage. Die Schüler der Tierklasse unter Prof. Brendel und besonders die Landschafter unter Dir. Prof. Hagen können sich über ihre Lehrer nicht beklagen. Es wird ihnen von Seiten derselben die größte Aufmerksamkeit gewidmet, und so entstehen denn hier auch bisweilen recht erfreuliche Leistungen.

Der Akt, welcher im Winter von 5—7 Uhr abends, im Sommer von 6—8 Uhr morgens gestellt wird, vereinigt gewöhnlich Schüler aller Klassen. Das Zeichnen danach bei Gasbeleuchtung an den Winterabenden ist jedoch äußerst ungesund, da die Lampen dem Schüler so dicht am Kopfe hängen, daß durch die starke Hitze das Auge geschädigt und Kopfschmerz erzeugt wird. Übrigens ist es an andern Akademien in dieser Beziehung oft noch schlechter bestellt.

Die kunsthistorischen Vorträge werden gegenwärtig von Prof. Arndt, dem Sekretär der Anstalt, gehalten und erfreuen sich zahlreichen Besuches. Dieses läßt sich weniger von den anatomischen Vorlesungen des Dr. Brehm sagen; die Schüler klagen allgemein, daß

dieselben wegen dem allzuvielen Latein, welches sie enthalten, wohl für Mediciner, aber nicht für Maler eingerichtet seien. Die Perspektive trägt der als Lehrer des Bildhauers Prof. Donndorf bekannte Hr. Franz Jaede in wenigen Vorträgen eben so gründlich wie faßlich vor. Es ist bedauerlich, daß die Kunstschüler in Weimar keine Gelegenheit haben, noch andere Vorträge, z. B. über Geschichte und Ästhetik, hören zu können. Namentlich thäte letzteres sehr not, da bei den geschilderten Verhältnissen mindestens ¾ der Schüler nicht zu der Erkenntnis gelangen konnten, was überhaupt Kunst ist, ebensowenig wie sie die Schönheiten der Antike verstehen lernten; denn das Verständnis derselben bedingt vor allem ein gründliches Studium nach der Natur, welches dem Figurenmaler in Weimar fast gänzlich mangelt. Es ist denn auch eine gar zu natürliche Folge, daß unter den Schülern der jetzigen Lehrweise eigentlich nur Landschaft, Tierstück und humoristisches Genre gepflegt wird. Historie und nackte Figuren entstehen nicht, weil ein genügendes Verständnis dafür mangelt.

(Schluß folgt.)

Wiener Dombau=Verein.

In Wien ist ein Verein in der Entstehung begriffen, welcher die Teilnahme aller ernsten Kunstfreunde lebhaft in Anspruch zu nehmen verdient; es handelt sich um die Vollendung der seit Jahren im Zuge befindlichen Restaurationsarbeiten an dem glänzendsten Bauwerke der deutschen Ostmark, dem ehrwürdigen Dom von St. Stephan. Und zwar betrifft die noch durchzuführende Arbeit vornehmlich das Innere und seine künstlerische Ausstattung.

Der Fürst=Erzbischof von Wien, Kardinal Dr. Kutschker, hatte am Abend des 20. Oktober eine Anzahl von Personen aus den verschiedensten Ständen und Berufsklassen der Wiener Bevölkerung in den Saal des Architekten= und Ingenieurvereins geladen, um die zunächst erforderlichen Schritte zu beraten. Die Geistlichkeit, die hohe Beamtenwelt, der Reichsrat, die Gemeindevertretung, endlich die Kreise der Architekten= und der Gelehrtenwelt waren in der etwa 150 Personen zählenden Versammlung vertreten.

Der Kardinal=Fürst=Erzbischof, an dessen Seite Weihbischof Dr. Angerer Platz genommen hatte, übernahm den Vorsitz und begrüßte die Versammelten, welchen er den Dank für die wohlwollende Bereitwilligkeit, mit der sie der Einladung gefolgt, und für das Interesse, das sie der Gründung des Wiener Dombau=Vereins entgegenbringen, aussprach. Der Kardinal wies auf die Wichtigkeit und hohe Bedeutung dieser Angelegenheit hin, allein es fehle an den entsprechenden Mitteln, die zu beschaffen nun Aufgabe des zu gründenden Vereins sein werde. Nach diesen einleitenden Worten forderte der Kardinal den Dombaumeister Schmidt auf, über den Umfang und das Ziel der beabsichtigten Restaurirung des Stephansdomes Bericht zu erstatten.

Dombaumeister Schmidt nahm das Wort und besprach in eingehender Weise die Restaurirungsarbeiten an der Metropolitankirche in den letzten zwanzig Jahren. Die Bewilligung von Beiträgen seitens der Kommune habe es ermöglicht, daß zunächst diejenigen Arbeiten im Innern der Kirche vorgenommen werden konnten, welche zur Verhütung von Unglücksfällen notwendig waren. Das großartige Dach von ungeheurer Dimension mit gewaltigen Flächen übt nämlich einen so großen Druck auf das Ganze aus, daß sich derselbe in das Innere fortpflanzt und hier Schäden verursacht. Diese zu beseitigen war nun eine Hauptaufgabe in den letzten Jahren. Das Projekt der künftigen Restaurirungsarbeiten charakterisirte der Redner dahin: es sei notwendig, mit aller Kraft anzustreben, daß der Nachwelt kein unvollendetes Werk hinterlassen werde und daß der Bau mit allen Mitteln der modernen Technik und nach allen Regeln der Kunst seiner Vollendung entgegengeführt werde. Aber diese Vollendung müsse auch eine rationelle sein. Redner betonte, daß er sich bei Ausführung des Baues in extrem konservativen Grenzen halten werde. „Ich halte dafür", fuhr er fort, „daß, so lange nicht großartige Gedanken der Restaurirung zu Tage treten und stipulirt werden, alles am Stephansdome erhalten werden müsse, ja nicht nur erhalten, sondern zum alten Glanze zurückzuführen sei. Der Schmutz der Jahrhunderte muß gereinigt werden; in dieser Beziehung", sagt Redner, „bin ich nicht konservativ! Aber es dürfen z. B. die Pfeiler nicht etwa angestrichen, sondern sie müssen von der falschen Tünche befreit werden. Das Alte muß klargelegt werden, damit die einstmalige Pracht wieder hervortrete." Auch an der Außenseite des Domes sei noch vieles zu restauriren. „Die vielen kleinen Annexbauten müssen in einer würdigen Weise restaurirt, beseitigt oder umgestaltet werden, wenn die Harmonie des Ganzen wiederhergestellt werden soll."

„Zum Schlusse, bemerkte der Redner, muß noch eine Frage berührt werden, die hier und auch in Deutschland vielfach diskutirt worden ist; es ist dies die Frage des Ausbaues des zweiten Turmes. Seine Ansicht sei speciell bezüglich des Stephansturmes die: Wenn der Meister für ein solch riesiges Kunstwerk den Plan vorlegt, so freut sich das lebende Geschlecht, und das nächste Geschlecht hofft wohl noch auf

den Ausbau. Wenn aber Jahrhunderte hindurch Geschlecht um Geschlecht sich daran gewöhnt, den Stephansturm als Centrum des Reiches anzusehen, wenn so viele historische Reminiscenzen aus der Geschichte unserer Metropole, unseres teuren Vaterlandes mit dem einen Turme verknüpft sind, wenn man auch jetzt noch den einen Turm als Centrum Österreichs anerkennt, dann kann es eben nur einen Stephansturm geben; deshalb bin ich gegen einen Ausbau des zweiten Turmes. Dies sagt Ihnen aus voller Überzeugung Ihr gegenwärtiger Dombaumeister."

Nach diesen mit allgemeinem Beifall aufgenommenen Worten erhob sich Dr. Lederer, um als Mitglied des vorberatenden Komités der Versammlung mitzuteilen, daß Kronprinz Rudolph das Protektorat des Vereins übernehme; das Ehrenamt des Protektor-Stellvertreter habe Fürst-Erzbischof Kutschker übernommen. Das hohe Interesse, welches der Kaiser dem Vereine entgegenbringt, bekundete derselbe u. a. dadurch, daß er für sich und die kaiserliche Familie zunächst auf drei Jahre einen jährlichen Beitrag von 5000 Gulden zusicherte. Der Redner legte sodann den Entwurf der Vereinsstatuten vor, welche en bloc angenommen wurden. Nachdem dieselben die Genehmigung der Behörde erhalten haben werden, soll die definitive Konstituirung des Vereins erfolgen.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

W. **A. v. Wurzbachs „Goldene Bibel".** Von diesem Prachtwerke, das wir in diesen Blättern bereits beim Beginn seines Erscheinens besprochen haben, ist die erste Abteilung, das Alte Testament, nun vollendet, und die zweite, das Neue Testament, hat begonnen. Was das Werk versprach, das hielt es auch. Durch Auswahl der besten Kupferstiche und durch sorgsame und gediegene Ausführung derselben in Lichtdruck ist ein Sammelwerk entstanden, das uns die Hauptbegebenheiten des biblischen Altertums in wahrhaft künstlerischer Schönheit vor Augen führt. So wie das Ganze jetzt, wie aus einem Gusse, fertig vorliegt, würde man gar nicht glauben, daß die Auswahl dem Herausgeber so viel Mühe gemacht, wie er in der Einleitung uns darlegt. Wer aber auf diesem Gebiete heimisch ist, wird es begreifen; denn, um die Einförmigkeit zu wahren und die Darstellungen nicht als Zeichnungen, sondern als Gemälde vorzuführen, mußte zunächst von ältern Stichen Abstand genommen werden; in der Reihe der malerischen Stiche werden dann wohl bei einzelnen Scenen mehrere Blätter zur Auswahl vorgelegen haben; bei der Mehrzahl war aber oft fleißige Umsicht notwendig, um ein technisch entsprechendes und zugleich der Würde des Werkes sich anpassendes Blatt zu finden. An den fünfzig in der ersten Abteilung gebotenen Blättern sind 29 Maler und 14 Kupferstecher beteiligt. Kurze biographische Notizen über diese werden im Anhang beigefügt. Es ist nicht zu zweifeln, daß auch die zweite Abteilung in gleichem Geleise sich bewegen wird. So viel wir sehen, dürfte die Geschichte des Neuen Testamentes dem Herausgeber hinsichtlich der Auswahl keine oder doch bedeutend weniger Schwierigkeiten in den Weg legen, als dies beim Alten Testamente der Fall war.

y. **Von Karl Werners Nilbildern** erscheint noch im Laufe dieses Jahres eine sogenannte pantographirte Ausgabe. Der Verleger der prächtigen Aquarelldarstellungen, G. W. Seitz in Hamburg, glaubt sich einen günstigen Erfolg von dieser verkleinerten Nachbildung der großen chromolithographischen Blätter versprechen zu dürfen und mag nicht Unrecht darin haben, da man wohl von einer alle Welt beherrschenden Ägyptomanie sprechen darf, seit Ebers die romantische Seite des Pharaonenzeitalters entdeckt hat. K. Werner ist der älteste der Künstler, die diesem Namen in der Kunstwelt Klang und Anklang verliehen haben, ein Aquarellist ersten Ranges und ein Orientalist der Palette von redlich verdientem Rufe. Seiner „Nilbilder" ist auch in diesen Blättern vor Jahren lobend gedacht. Wenn dieselben nun auch in der sogenannten pantographischen Reduktion — einen von Seitz erfundenen mechanischem Verfahren, um große Farbendrucke in kleinere Formate umzusetzen — nicht gerade gewonnen haben, so haben sie doch auch nichts eingebüßt und sind jedenfalls handlicher und vor allem dem Minderbemittelten zugänglicher geworden. Dem Formate nach schließt die neue Ausgabe sich an Ebers' „Ägypten" an. Sie bringt die ganze Reihe von 24 Blättern in 6 Lieferungen, jede im Preise von nur 10 Mark.

Todesfälle.

* **Jules Labarte**, der berühmte Verfasser der „Histoire des arts industriels" und der „Peinture sur émails dans l'antiquité et au moyen âge", ist in Boulogne-sur-Mer im 84. Lebensjahre gestorben.

Preisverteilungen.

Aus Anlaß der akademischen Ausstellung in Berlin sind in diesem Jahre folgenden Künstlern Ehrenpreise verliehen und zwar I. Die große goldene Medaille: 1) dem Maler Michael Munkacsy in Paris, 2) dem Maler Vacslav Brozik in Paris, 3) dem Maler Professor Karl Gussow in Berlin. II. Die kleine goldene Medaille: 1) dem Bildhauer M. P. Otto in Rom, 2) dem Maler Professor Max Michael in Berlin, 3) dem Maler, Professor und Rektor der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, Eduard Ritter von Lichtenfels, 4) dem Maler Christian Wilberg in Berlin, 5) dem Maler G. Oeder in Düsseldorf, 6) dem Maler Paul Ritter in Nürnberg, 7) dem Bildhauer Gustav Eberlein in Berlin, 8) den Architekten Gropius und Schmieden in Berlin, 9) dem Architekten Baurat Statz in Köln.

Sammlungen und Ausstellungen.

|| **Der österreichische Kunstverein** hat nach längerer Pause (in welche eine mißglückte Konkurrenzausschreibung fiel) am 17. Oktober seine Ausstellungen wieder eröffnet, und zwar diesmal mit einer recht erklecklichen Anzahl neuer, wenigstens hier noch nicht gesehener Bilder, von denen manche schon der Namen ihrer Schöpfer wegen, sich als „Zugstücke" erweisen dürften. C. Kargers Gemälde „Die Sänger, huldigung während des Festzuges am 27. April 1879, hat schon unvollendet bei seiner kurzen Ausstellung im Künstlerhause im Frühjahre, ob des gelungenen Arrangements und der naturgetreuen Darstellung des denkwürdigen Momentes, lauten Beifall davongetragen; nunmehr haben wir das vollendete Bild vor uns und können der wahrhaft minutiösen Durchführung, besonders der Porträts, nur unsere Bewunderung zollen. Karger ist in der That mit Meissonier zu vergleichen, was Delikatesse der Ausführung anbelangt; dabei verliert er jedoch nicht über dem Einzelnen die Gesamtstimmung des Bildes aus dem Auge, welche ihm denn auch bei dieser seiner neusten Schöpfung — einer der komplicirtesten Aufgaben, die einem Künstler gestellt werden kann — wieder trefflich gelungen ist. Durch die wohlthuende Abtönung der Häusermassen und die frische Behandlung der Luft hat er dem an und für sich unmalerischen Motive ganz reizende Effekte abgewonnen. Neben Karger zugleich Matejko und Hans Makart vertreten zu sehen, ist in vielen Beziehungen interessant. Makarts „Bakchantenfamilie" zeigt alle Vorzüge des hervorragenden Koloristen, der uns diesmal noch mehr als in seinen letzten Arbeiten den venetianischen Vorbildern nahe scheint; besonders der linke, sich im Dunkel verlierende Teil des Bildes hat in der Farbe eine wahrhaft klassische Tiefe. In der Hauptfigur, und das ist selbstverständlich das Weib, beeinträchtigt den Reiz des Kolorits leider die etwas nach-

lassige Modellirung. Namentlich in der Huftgegend ist vieles zu „rund“ geraten; Knochen durfen auch einer Bakchantin nicht fehlen. Gegen den verkurzten Arm ihres Gemahls tragen wir ebenfalls Bedenken. Das Bild von Matejko stellt die „Zusammenkunft des Kaisers Maximilian I. mit den Jagellonenkönigen Sigismund I. von Polen und Wladislaus von Ungarn und Böhmen dar“ und wurde von dem Künstler anlaßlich der Kaiserreise in Galizien Seiner Majestat gewidmet. Hier beherrscht im Gegensatze zu Makart wieder die Zeichnung alles und die Farbe konnte als uberflussige Beigabe betrachtet werden. Matejko liebt es immer im „Gewühl“ zu arbeiten, seine Scenerien sind in der Regel vollgepropft von Personen, denen weder im einzelnen die scharfe Charakteristik noch in ihrem Zusammenhange ein lebensvoller dramatischer Zug abzusprechen ist; aber er kummert sich wenig darum, ob sich seine Gruppen auch malerisch ordnen. Seine schwachen Seiten bleiben immer die Beherrschung des Raumlichen und die malerische Behandlung der Beleuchtung. Auch auf diesem Bilde, so großartig die Komposition angelegt ist, und so schöne Einzelheiten dieselbe aufzuweisen hat, schwimmt alles in ein und derselben Lichtquelle, und jeder Kopf, jedes Gewandstück drangt sich in seiner interessanten Ausführung vor, so daß der Totaleindruck vollends wie im Kaleidoskop zerstückt. Ein Landsmann Matejkos, A. F. Piotrowski, bekundet in seinen „Polnischen Reitern im Gehölze auf Vorposten“ ein hübsches Talent fur Farbe und Stimmung; sonst laßt die Scene ziemlich kalt. Keck auf die Leinwand geworfen und in der Farbe zu bedeutendem malerischem Effekt gesteigert ist H. Schneiders durch Reproduktionen weit bekanntes „Rencontre auf dem Meere“. Eine gewitterschwangere Atmosphäre lagert uber diesen Kahnen; ein Blitz mit der gezuckten Klinge und das Wetter hat seinen Lauf. Zum Kontraste ist Schneiders Gemälde mit den grau in grau gemalten Illustrationen C. Beckmanns zu Fritz Reuterschen Dichtungen garnirt. Der gemütvolle Ton des kleinstadtischen Lebens, die biedern Charaktere der Reuterschen Erzählungen sind auf den 30 Blattern (die zur photographischen Vervielfaltigung bestimmt sind), köstlich geschildert. Die Kompositionen sind nicht im großen Stil angelegt, wir finden nichts gemachtes in ihnen; sie sind der Dichtung entsprechend schlicht erzählend, aber herzgewinnend. Auch die Landschaft bietet diesmal ihre poetischen Motive, und zwar in Maraks vier Jahreszeiten; es sind Kohlenzeichnungen von zartester Stimmung. Einen schon früher gesehenen Karton „Solitüde“, ein verfallenes Waldschloß, hat der Künstler nicht zum Vorteile der Komposition in Farbe gesetzt. Ein effektvolles Gemälde hat W. Obermüllner in seinem „Donau-Eisstoß während des Winters 1879–80“ geliefert. Wer Augenzeuge des großartigen Schauspiels gewesen ist, kann von der Treue, mit welcher der Künstler die weitläufige Scenerie wiedergegeben hat, nur uberrascht sein. Jos. Hoffmann brachte ein interessantes Motiv aus den Schwarzenbergschen Urwaldern in Böhmen zur Schau. A. Hirschls „Scene aus dem Hannibalzug uber die Alpen“ hat recht ergreifende Züge; doch ist das Bild für den Gegenstand zu groß geraten. Gab. Max ist mit vier Handzeichnungen und einem Ölbild „Nach dem Bade“, wahrscheinlich einer ältern Studie, vertreten; die Holde, die uns auf ihrem Ruhebett den Rucken zeigt, ist in ihrer Position nicht geeignet, zu tieferem Nachdenken anzuregen — was man sonst von Maxschen Bildern erwartet. Unter einer Reihe recht anmutiger Genrestückchen sind namentlich C. Wünnenbergs „Idylle“ (eine vornehme Dame füttert am Parkteich Schwäne), dann W. Leopolsky's „Bauer, dem die Cigarre nicht brennen will“, ferner die Arbeiten von Bos, Blaſſan und Brisset hervorzuheben. Auch unsere treffliche Kleinmalerin Kamilla Friedländer hat sich wieder mit zwei reizvollen Bildchen eingefunden, die in ihrer Art ihresgleichen suchen.

Vermischte Nachrichten.

* Die Wiener Monumentalbauten haben in der diesjährigen Bausaison bedeutende Fortschritte gemacht. Die Kuppeln der k. Hofmuseen sind in ihrer Dachkonstruktion vollendet und gegenwärtig in der Eindeckung begriffen. Auf der Spitze des kunsthistorischen Museums ragt „Pallas Athene“, auf der des naturhistorischen „Helios“ in die Lüfte. Diese beiden Figuren sind je elf Fuß hoch, von Benk modellirt und in der k. k. Erzgießerei aus Bronze gegossen. Die vier Eckfiguren, welche die Vermittlung zwischen dem [illegible] Platen, auf welchen die beiden [illegible] [illegible] stellen je [illegible] in [illegible] Stellung auf, und zwar symbolisiren die vier auf dem kunsthistorischen Museum die vier Eigenschaften, die den Künstler zur Meisterschaft führen, nämlich Begabung, Willenskraft, Begeisterung und Maß. Die Statuen wurden vom Bildhauer Gastell vertertigt. Die auf dem naturhistorischen Museum symbolisiren die vier Weltreiche; sie sind vom Bildhauer Silbernagel. Die ornamentale Steinarbeit an den obern Teilen naht der Vollendung, der Bau der k. k. Hofmuseen wird im heurigen Jahre noch von außen vollständig abgeschlossen werden, im Innern werden die Lokalitäten im Hochparterre ihrer Vollendung entgegengebracht. — Am neuen Hofburgtheater ward im rückwärtigen Teile mit der Versetzung des Hauptgesimses begonnen. Die Seitenbauten sind bis zur Kämpferhöhe gediehen; nur der Mittelbau ist wegen unzulänglicher Steinlieferung, die mit großen Schwierigkeiten verbunden ist, etwas zurückgeblieben. Der ornamentale Arbeit an den Kapitälen u. s. w. leiten die Bildhauer Ausseichen (Schwarzer) in Wien (?). Der ganze Bau wird im kommenden Jahre, wenn nicht unvorhergesehene Ereignisse eintreten, unter Dach gebracht sein. — Im Reichsratsgebäude wird an der Ventilation, Heizung und Beleuchtung mit großem Fleiß gearbeitet. Bei der Anlage der Wandanen für die letztere wurde Rücksicht auf elektrisches Licht genommen. Die Stuckarbeiten für die Plafonds in den Sitzungssälen sowohl als in den Büreaus sind größtenteils fertig. Auf der Seite des Herrenhauses schmucken bereits Karyatiden von Kilz die Zufahrt für den Kaiser. Den gleichen Schmuck erhält das Haus der Abgeordneten durch Karyatiden von Benk. — Beim Justizpalaste wurden im Vestibüle kürzlich die Votivtafeln angebracht. In der Centralhalle, dem bedeutendsten architektonischen Teile des Gebäudes, sind Steinmetzen und Maler vollauf thätig. Diese Halle macht durch ihre Säulenpracht und durch ihre doppelte Galerie einen überraschenden Eindruck. An den Wänden prangen die in Stein gearbeiteten Wappen der österreichischen Kronländer. Den Lichtpunkt bildet die überlebensgroße Statue der Justitia, über welcher der Reichsadler schwebt. Durch eine buntfarbige Glasdecke fällt das Licht ein. Eine stattliche Marmortreppe führt von der Halle direkt zu den Galerien im großen Festsaale, der von einer Kuppel gekrönt wird, und zu den übrigen Räumen des Gerichtshofes. Jedenfalls wird das ausgedehnte Gebäude schon im nächsten Jahre seiner Bestimmung zugeführt werden. Der Justizpalast wird auch von Gartenanlagen umgeben sein, mit deren Herstellung kürzlich begonnen wurde.

Zu den imposantesten von allen diesen Schöpfungen gehört das Rathaus, an dem im Laufe des Jahres namentlich die Ecktürme und Seitenfaçaden in ihren obern Teilen fertig gestellt und in ihrer zierlichen Pracht enthüllt wurden. — Der Universitätsbau erhält soeben durch die rüstig emporsteigende Bibliothek nun auch den westlichen Abschluß seines Riesenhofes. Auch wurden die Figuren auf den Seitenfaçaden und eine der kleinen Eckkuppeln aufgestellt.

* Im neuen Stadthause zu Pest werden die sechs größern Wandnischen mit allegorischen Bildern von Lotz ausgemalt, welche Ende 1881 vollendet sein sollen. Der Künstler erhält dafür 6000 Fl. Honorar. Die zwölf kleinern Nischen werden mit Büsten ausgefüllt.

Der Platz für das Wiener Tegetthoff-Denkmal wird neuerdings wieder lebhaft in Frage gezogen. Bekanntlich ist dafür bis jetzt der Garten vor der Votivkirche bestimmt und ein inniger Gedankenzusammenhang besteht ja zwischen dem Stifter dieses Gotteshauses und dem Seehelden von Lissa. Aber der Platz ist nicht ganz günstig: an und für sich paßt das hohe, als columna rostrata gedachte Tegetthoff-Monument nicht gut vor die Façade der gotischen Kirche. Dann hat auch der bestimmte Punkt kein symmetrisches Verhältnis zu den Flanken des Platzes; er liegt näher an der Währinger- als an der Universitätsstraße; er befindet sich wohl in der Flucht des Franzensrings, aber nicht in der des Schottenrings. In allen diesen Beziehungen wird der Platz bei weitem überragt vom Praterstern, dessen

ungemein günstige Bedingungen für ein solches hohes säulenförmiges Denkmal beim Kaiserfest im August sich glänzend und überraschend gezeigt haben. Prof. K. Kundmann, der Schöpfer des Tegetthoff-Denkmals, hat sich denn auch bereits an das Komité in diesem Sinne gewendet, und wir hoffen, daß es ihm gelingen werde, den Platz am Prater zu gewinnen.

Vom Kunstmarkt.

Kupferstichauktion in Leipzig. Kaum haben wir die Auktion angezeigt, welche bei Lepke in Berlin stattfinden wird und schon liegt wieder ein Katalog vor uns, dessen Inhalt sehr beachtenswert ist. In Leipzig wird im Auktionslokale von C. G. Börner die Sammlung des frühern, in weiten Kunstkreisen bekannten Berliner Kunsthändlers Amsler am 8. November versteigert. Wer den Besitzer dieser Sammlung persönlich kannte oder im geschäftlichen Verkehr mit ihm stand, der wird ihm das Zeugnis nicht versagen, daß er neben einem liebenswürdigen Charakter auch die ausgebreitetsten Kenntnisse im Fache des Kupferstich-Antiquariats besaß. Aus Gesundheitsrücksichten zog er sich von der erfolgreichen Thätigkeit zurück, aber zunehmende Kränklichkeit machte ihn auch für die von ihm reservirte Sammlung unempfindlich, weshalb diese seinem langjährigen Freunde Börner zur Versteigerung übergeben wurde. Letzterer hat noch den Katalog vollendet — es war seine letzte Arbeit. Mit Wehmut gedenke ich beider, die ich in ihrer rüstigsten Thätigkeit kannte und meine Freunde nannte, indem ich hier über beide berichte. Wie die Sammlung Amslers selbst für seinen feinen Kunstgeschmack Zeugnis ablegt, so der Katalog für die Fachkenntnis seines Verfassers. Jedes Blatt hat seinen Wert in irgend einer Richtung. Jede Schule ist mit dem Besten vertreten. Hervorragend sind insbesondere von den Deutschen die Blätter von Schongauer, Mecken, Burgtmair, Dürer (ein sehr reiches Werk von dessen Kupferstichen und Holzschnitten), den Kleinmeistern Aldegrever, Altorfer, den beiden Beham, Pencz, von L. Cranach, Holbein. Große Auswahl bieten von neuern Deutschen G. F. Schmidt, Wille und Falck (Amslers Liebling). Von italienischen alten Meistern sind auch mehrere sehr seltene Blätter verzeichnet, so von Nicoletto da Modena, Gianantonio da Brescia, Mantegna und insbesondere von Marc-Anton Raimondi. Unter den Franzosen wurden dann in erster Reihe die großen Bildnisstecher bevorzugt und was Bervic, die Drevets, Edelinck, Masson und Nanteuil bieten, ist vorzüglich; aber auch die Radirer Claude Gelée und Boissieu sind glänzend vertreten, letzterer insbesondere sehr reich und mit den ersten Abdruckszuständen. Mit besonderer Vorliebe wurden auch die niederländischen Künstler, besonders die Radirer kultivirt. Neben Lukas van Leyden und Goltzius sind hier C. Bega, Berghem, Both, Dujardin, Dusard, van Dyck und die Stecher seiner Ikonographie, Everdingen, Neyts, Ostade, Potter, Sachtleeven und in erster Reihe Rembrandt zu nennen. Auch Teniers, Waterloo, Suyderhoef, C. Visscher und Vorstermann bieten aus ihrem Kunstschatze herrliche Blätter dar. Der Katalog zählt 1758 Nrn. An diese Sammlung schließt sich (Nr. 1759—1869) eine Reihe von Kupferwerken ꝛc. an, die viele Seltenheiten, Bücher mit Holzschnitten enthält, so Werke von Jost Amman, H. S. Beham, Cranach, Holbein, Sibmacher (Wappenbuch), V. Solis, Springinklee (Hortulus animae), Vogtherr u. a. mehr. Herr Arnold, der jahrelang an Börners Seite thätig war und der jetzt das Geschäft für Rechnung der Erben leitet, wird, wie wir ihn kennen, jedes Vertrauen, das man ihm entgegenbringt, rechtfertigen. Soviel ich höre, werden im Laufe des Winters noch einige Auktionen folgen.

J. E. Wessely.

Gutekunsts Kunstauktion in Stuttgart, am 15. Nov. Der Katalog hat eine ausgesprochene Färbung, er verzeichnet nur Blätter von oder nach Rembrandt. Dreihundertunddreiundneunzig Radirungen von seiner Hand! Jedenfalls eine Rembrandt-Sammlung, die schon um dieser Reichhaltigkeit willen Beachtung verdient. Nun aber die Schönheit, die Priorität des Abdrucks! Die Sammlung stammt aus dem Besitz des J. C. D. Hebich in Hamburg; man kann diesem das Kompliment machen, daß er dem Meister eine ebenso große Vorliebe wie feines Kunstgefühl entgegenbrachte. Wir können uns kurz fassen; Rembrandtsammler werden unschwer finden, was sie suchen. Sie finden das Hundertguldenblatt im ersten Abdruck, den barmherzigen Samariter mit dem weißen Schweif des Pferdes, das allegorische Grabmal, die Medea vor der Krone, die spanische Zigeunerin, den Hund und die Muschel. Wer kann die seltenen Landschaften und Bildnisse alle speciell anführen? W.

Eingesandt*).

Replik und Duplik.

Kann man schöne Gegenstände hören? In der Kunst-Chronik Nr. 1 v. 15. Okt. 1879 findet sich eine die Nüancen des Begriffs „Gegenstand" übersehende, aber gleichwohl mir Unkenntnis der Sprache vorwerfende Notiz über meine Verdeutschung der Brassai'schen Schrift. Der Anonymus wolle sich zunächst aus den Wörterbüchern seiner Muttersprache die Überzeugung verschaffen, daß „Gegenstand", eine erst aus dem 16. Jahrh. stammende Vox litteraria, bloße Übersetzung von Objekt ist, womit er in Grimms Wörterbuch IV. 1. 2, 2266, e, o, einige Belegstellen vergleichen mag.

Rom, im September 1880. **Hugo von Meltzl.**

Herr Hugo von Meltzl hat Recht: man kann „schöne Gegenstände hören". Oder wäre ein schönes Mädchen nicht ein „schöner Gegenstand", und hört man es nicht, wenn es singt? Ob man es aber trotz ihrer Schönheit hört, wenn es schweigt, oder ob ihr Singen ein Kriterium über ihre Schönheit giebt, ist eine andere Frage. Hier kommen die „Nüancen" des Begriffes in Betracht. „Gegenstand" bedeutet entweder ein Konkretum und ist dann etwa soviel wie „Sache": in diesem Sinn ist er etwas Körperliches, und das Wort kann pluralisirt werden. Oder aber „Gegenstand" bedeutet so viel wie „Zielpunkt einer Thätigkeit": in diesem Sinne wird das Wort, dessen Inhalt alsdann körperlich oder unkörperlich sein kann, nicht pluralisirt. Hören bedeutet die Empfindung, welche durch die von einem bewegten Körper ausgehenden Schallwellen hervorgerufen wird. Die durch diese Schallwellen entstehenden Töne sind selbst nicht körperlich, also keine „Gegenstände" im erstern Sinne. Wohl aber sind die bewegten Körper, welche die Schallwellen verursachen, „Gegenstände". Da „Gegenstände" körperlich sind, das was gehört wird, aber unkörperlich ist, kann es zweifelhaft sein, daß Gegenstände nicht gehört werden können? Wenn aber Gegenstände überhaupt nicht gehört werden können, so können es auch schöne Gegenstände nicht — w. z. B. w. Wohl aber können Töne „Gegenstand" meiner Beurteilung, meines Liebens, meines Hassens, oder sonst einer ihrem Wesen entsprechenden Thätigkeit sein. Wer diese Unterschiede übersieht und von einem „Hören schöner Gegenstände" spricht, beweist Unkenntnis der Sprache oder Mangel an Denkfähigkeit. Ich habe höflicherweise auf das erstere geschlossen. Was die Hinweisung auf Grimm soll, ist um so unerfindlicher als dort, s. o., ausdrücklich zu lesen steht: „seit dem 16. Jahrh., in der heutigen Bedeutung (und von dieser kann hier allein die Rede sein, da die ältere „Widerstand, Gegenwehr" ist) aber erst seit dem 18. Jahrh." — nur in dieser letztern Bedeutung aber ist „Gegenstand" Übersetzung von „objecture". Selbstverständlich findet sich dort nirgends ein Beispiel für das „Hören schöner Gegenstände", wie es aus der siegesgewissen und nicht einmal richtigen Anführung leicht den Anschein gewinnen könnte. Findet es sich dort nicht, so steht zu vermuten, daß es in der Litteratur überhaupt nicht zu finden ist. Aber halt! Es kommt doch vor, und ich will Herrn Hugo von Meltzl diese Beweisstelle um so weniger vorenthalten, als sie zu seinem Gunsten ist. Sie steht bei keinem Geringern als Shakespeare und lautet in Übereinstimmung mit dem englischen Texte im Deutschen:

„Ein' Stimm ich sehen thu'; ich will zur Spalt
und schauen
Ob ich nicht hören kann meiner Thisbe Antlitz
klar."

*) Mit diesem Gange müssen wir das interessante Wortgefecht der beiden geehrten Herren Gegner aus Mangel an Raum für beendet erklären.
D. Red.

Thisbe's Antlitz war aber gewiß ein „schöner Gegenstand" und wenn einen solchen Pyramus hören kann, warum nicht auch Herr Hugo von Meltzl? — Ein „Anonymus" ist nur wer seinen Namen verbirgt, nicht wer ihn in einer Gesellschaft von Wissenden, wie es die Leser der „Zeitschrift für bildende Kunst" sind, abkürzt. Für die nicht dazu gehörigen sei die „Anonymität" enthüllt: V. V. bedeutet

Frankfurt a. M., 19. Oktober 1880. Veit Valentin.

Inserate.



Die Büste des Hermes

von Praxiteles,

neueste Ausgrabungen aus Olympia, in der **Originalgrösse** (mit Büstenfuss, 80 Ctmr. hoch).

Preise { von Carrara-Marmor 900 Mark. von Elfenbeinmasse 48 Mark. von Gyps 24 Mark,

Kiste und Emballage à 5 Mk.

Verkleinerungen (Maschinencopien :

von Elfenbeinmasse,	von Marmor	Kiste
65 cm. hoch à 36 M.	650 Mark	
(ders. v. Gyps 18 M.)		4
50 cm. hoch à 24 M	545 Mark.	2.50
32 „ „ à 10 „	120 Mark	1.25.
21 „ „ „ 7 „		—.50.

schwarz pol. Holzsockel à M. 10 6 2.50 2. Consolen und Säulen sind zu jeder Grösse vorräthig.

Gebrüder Micheli,

Berlin, Unter den Linden 12.

Vollständige illustrirte Preisverzeichnisse der Giesserei, October 1880, Hermes-Prospecte) gratis.

Kohlscheins Stich nach Raffaels hl. Caecilie.

In meinem Verlage erscheint und wird in verschiedenen Druckgattungen noch vor Weihnachten d. J. ausgegeben:

Die heilige Caecilie

nach dem Gemälde von **Raffael** in der Pinakothek zu Bologna gezeichnet und in Linienmanier gestochen von

Joseph Kohlschein.

(Stichgrösse 48 zu 72 cm.)

(Pendant zu Raffaels Madonna di San Sisto, gestochen von J. Keller.)

Preise der verschiedenen Druckgattungen: Epreuves de remarque 500 M ; Epreuves d'artiste 500 M ; Avant la lettre auf chines. Papier 160 M.; Avant la lettre auf weiss Papier 120 M.; Mit der Schrift auf chines. Papier 80 M.; Desgl auf weiss. Papier 60 M.

Der Stich wurde auf der diesjährigen hiesigen Kunst- und Gewerbe-Ausstellung mit der goldenen Medaille, der höchsten verliehenen Auszeichnung für Kupferstechkunst, prämiirt. Eine eingehende Besprechung des Stiches brachte diese Zeitschrift in der No. 44 des XV. Jahrgangs aus der Feder J. E. Wessely's.

Bestellungen nimmt jede Buch- und Kunsthandlung, sowie der Unterzeichnete entgegen. (3)

Düsseldorf, im Herbst 1880.

Eduard Schulte, Kunsthandlung.

Versteigerung der Kunstsammlung des verstorbenen Herrn P. L. Kuhnen.

Alte und neue Oelgemälde (darunter ein authentisches schönes Porträt des Erasmus von Albrecht Dürer, Bilder von Rembrandt, Van Goyen, Teniers u. a.), Zeichnungen, Aquarelle, eine reiche Sammlung alter Radirungen, alte u. neue Bücher, Manuskripte, Altertümer etc.

Auktion in Brüssel am 22. November 1880 u. folgende Tage durch den Hr. Notar **Dubouage.** Auf frankirte Anfragen versendet Hr. Notar Dubouage, Place des Martyrs 19, Bruxelles, gratis den Katalog. (4)

Das Dresdner Kunst-Auktions-Geschäft

von Rudolph Meyer, 1862 gegründet,

wird wegen vorgerückten Alters desselben an einen geeigneten Nachfolger abgetreten werden, das **Antiquariat** und **Kunst-Lager** wie bisher fortbestehen Weitere Mittheilung später pr. Circular. (Adr. Circusstrasse 39, II. Etage)

Verlag v. B. F. Voigt in Weimar.

Die Fabrikation der für die Glas-, Email- und Porcellanmalerei geeigneten Farben.

Vierte Auflage

von Dr. C. H. Schmidt's gl. techn. Werke. vollständig neu bearbeitet von

Dr. Max Müller in Braunschweig.

Mit 9 eingedruckten Holzschnitten. 1880 gr. 8. Geh 3 Mrk. 75 Pfge.

Vorräthig in allen Buchhandlungen

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig

Soeben erschienen:

Jugenderinnerungen

von

Ernst Rietschel.

Separatabdruck aus der Biographie Rietschel's von Andreas Oppermann

8. Geh 1 M. 60 Pf. Cartonn 2 M.

Rietschel's, des gefeierten deutschen Künstlers, „Jugenderinnerungen", die jetzt zum erstenmale in Separatausgabe erscheinen, sind wie Adolf Stahr sagte, „ein Schatz, den sich jede deutsche Familie aneignen, den jeder deutsche Hausvater, jede deutsche Hausmutter ihren Kindern in gemeinsamer Lektüre zuführen sollte".

Diese wohlfeile Ausgabe ist bestimmt, die so wünschenswerthe allgemeine Verbreitung der Schrift zu ermöglichen und sie namentlich Volks- und Jugendbibliotheken zugänglich zu machen.

Hugo Grosser. Kunsthandlung.

Leipzig, Querstrasse 2, I.

Vertretung mit vollständigem Musterlager der photogr. Kunstanstalt von

Adolf Braun & Comp. in Dornach u. Paris.

Schnellste Besorgung der photograph Erzeugnisse dieses, sowie aller anderen bedeutenden Firmen des In- und Auslandes zu Originalpreisen, insbesondere der italienischen Häuser: Fratelli Alinari in Florenz, Giac. et Figlio Brogi, Florenz, C. Naya, k. Hofphotogr., Venedig, P. Lombardi in Siena, u. A. m.

Musterbücher, Kataloge, soweit vorhanden, sowie jede gewünschte Auskunft umgehend.

Hochachtungsvoll **Hugo Grosser,** (1) Kunsthandlg, Leipzig, Querstr. 2, I.

Zu verkaufen

sind sechs als echt beglaubigte

Porträt-Köpfe von Denner.

Näheres unter **M. D. 21** durch die Expedition dieses Blattes. (2)

Hierzu eine Beilage von Breitkopf & Härtel und eine desgl. von Baumgärtners Buchh. in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

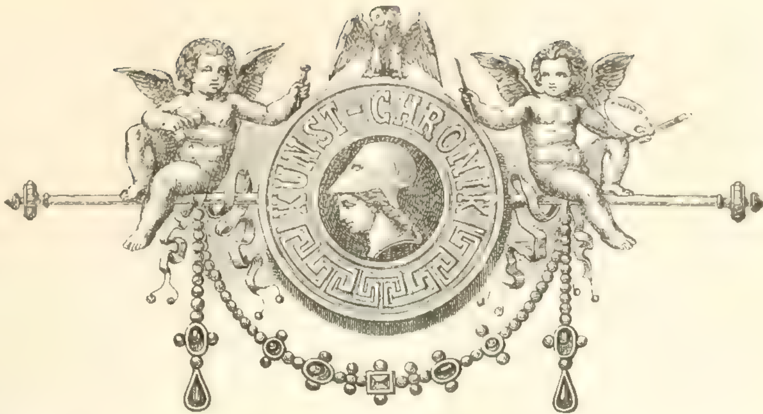
Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

11. November

Nr. 5.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Lessingausstellung in der Berliner Nationalgalerie.

Es war selbstverständlich, daß die nächste der Ausstellungen, welche Direktor Dr. Jordan seit Eröffnung der Nationalgalerie dem Andenken verstorbener Meister zu widmen pflegt, uns ein Bild von dem Schaffen des im Sommer dieses Jahres der Kunst entrissenen Altmeisters Karl Friedrich Lessing entwerfen mußte. Dank dem Entgegenkommen der Vorstände öffentlicher Galerien und der Besitzer von Privatsammlungen konnte die Lessingausstellung — es ist die elfte der Sonderausstellungen in der Nationalgalerie — schon in den ersten Septembertagen mit mehr als 500 Originalwerken (Ölgemälden, Ölskizzen, Tuschzeichnungen, Blei- und Kreidestudien) eröffnet werden. Einen so vollständigen Überblick über die reiche und vielseitige Thätigkeit eines Meisters wie z. B. die Feuerbachausstellung bietet die Lessingausstellung freilich nicht. Der Transport der großen Historienbilder Lessings verbot sich schon ihres Umfangs willen. Auch sind mehrere nach Amerika gegangen, und endlich würden die für die Ausstellung disponibeln Räume der Nationalgalerie nicht zugereicht haben, um alle Früchte dieses arbeitsreichen Lebens zu bergen. So fehlen z. B., um nur die Hauptwerke zu erwähnen, das „Trauernde Königspaar“, die drei Bilder aus der Geschichte Luthers: „Verbrennung der Bannbulle“, „Anschlag der Thesen“ und „Disputation mit Eck“, ferner „Ezzelin von den Mönchen zur Buße ermahnt“ und „Huß vor dem Konzil zu Konstanz.“ Letztere beiden gehören dem Städelschen Museum in Frankfurt, welches seinen Statuten zufolge keine Bilder verleihen darf. Schmerzlicher als diese Lücke wurde noch das Fehlen der in Frankfurt befindlichen Landschaften empfunden, welche zu den schönsten des Meisters gehören. Indessen konnten für die Abwesenheit jener Hauptwerke Entwürfe, Studien und Skizzen entschädigen, die in so großer Zahl aus den hinterlassenen Mappen des Verstorbenen beschafft worden sind, daß in dem künstlerischen Entwicklungsgange des Meisters keine wesentliche Lücke entsteht. Übrigens ist auch keine zweite öffentliche Sammlung so reich an Werken Lessings wie die Nationalgalerie, so daß ihr bedeutendes Material gewissermaßen ergänzend zu der Ausstellung hinzutreten konnte. Außer den durch Stich, Lithographie und Ölfarbendruck durch die ganze Welt verbreiteten Bildern „Huß vor dem Scheiterhaufen“ (1850), „Hussitenpredigt“ (1836) und „Schützen im Engpaß“ (1851) besitzt die Galerie den „Klosterkirchhof im Schnee“ (1833, jüngst aus der v. Jacobsschen Sammlung in Potsdam angekauft, und fünf Landschaften, welche den Zeitraum von 1828 bis 1875 umfassen.

Sonst sind von Ölgemälden historischen Inhalts auf der Ausstellung nur zwei vorhanden, die gerade nicht zu den glücklichsten Schöpfungen des Meisters gehören, „Kaiser Heinrich V. vor dem Kloster Prüfening“ (1844, aus der Sammlung des Königs von Hannover) und „Die Gefangennahme des Papstes Paschalis II. durch Heinrich V.“ (aus dem Privatbesitze des deutschen Kaisers). Für letzteres Bild hatte er schon im Jahre 1838 einen Entwurf in Blei und Sepia gemacht, dann 1840 einen zweiten etwas veränderten in Öl. Die Ausführung erfolgte jedoch erst 1858. Aus dem großen Bilde in Frankfurt am Main „Huß vor dem Konzil“ (1842) hat er nach dreizehn

Jahren die Hauptfigur noch einmal wiederholt. Das Bild befindet sich im Berliner Privatbesitz und ist unter seinen Figurenbildern jedenfalls die malerisch vollendetste Leistung. Es ist merkwürdig und bezeichnend für die gewissermaßen mehr äußerliche Stellung, welche er der Historienmalerei gegenüber einnahm, wie oft er seinen malerischen Vortrag gewechselt hat. Während er mit seinen Landschaften, zu welchen ihn innerer Beruf hingezogen hatte, von vornherein zielbewußt auftrat, hat er als Historienmaler eigentlich sein Leben lang experimentirt. Es ist bekannt, daß Schadow den jungen Maler, der mit Landschaften glücklich und vielverheißend debütirt hatte, zur Figurenmalerei, welche damals für das höchste Ziel künstlerischen Strebens galt, animirte, daß nach den ersten Versuchen bange Zweifel in die Seele des Künstlers schlichen, daß aber am Ende Fleiß und Energie den Sieg über die widerstrebende Natur davontrugen. Als Historienmaler gab sich Lessing den jeweiligen Einflüssen, welche in Düsseldorf herrschten, willig hin. Als Ritter und Räuber, Prinzen und Prinzessinnen die Phantasie der Maler ausschließlich erfüllten, malte er Undinen und Leonoren, den „Räuber und sein Kind", die „Buße des Räubers", abenteuerliche Entführungen, kurz alles, was nach Romantik aussah. In seinem Nachlaß haben sich noch zahlreiche Entwürfe romantischen Inhalts vorgefunden, welche niemals zur Ausführung gelangt sind, vermutlich weil der Künstler schon frühzeitig durch die mittelalterlichen Glaubenskämpfe und durch den Streit zwischen Staat und Kirche, welchen die Gegenwart eben zu erneuern begann, mächtig angezogen wurde. Es war dem Künstler beschieden, durch eine lange Reihe von Gemälden, deren Inhalt ihm Herzenssache war, erfolgreich in diesen Streit einzugreifen und zu der Erhitzung der Gemüter beizutragen. Gleichwohl darf man ihn nicht der Tendenzmalerei zu Gunsten irgendwelcher Partei beschuldigen. Er blieb stets innerhalb der Grenzen des ernsten, historischen Stils. Er ist niemals auch nur einen Finger breit von den historischen Thatsachen abgewichen. Ebensowenig wie es ihm eingefallen ist, mit seinen Hussitenbildern für die Socialdemokraten, welche sich um die fünfziger Jahre herum zu regen anfingen und Lessing kühnlich als den ihrigen in Anspruch nahmen, Propaganda zu machen, ebensowenig hat er mit ihnen, mit seinen Reformations- und „Kulturkampf"-Bildern einen Angriff gegen die katholische Religion beabsichtigt. Nur gegen pfäffische Unduldsamkeit und gegen die Unterdrücker der Menschheit trat er auf, indem er tief erschütternde, tragische Bilder schwersten Unrechts aus der Vergangenheit zur Warnung für die Gegenwart entrollte, indem er der ecclesia militans gleichsam ihr Sündenregister vorhielt.

Man muß sich diese Absicht des Künstlers bei seiner Beurteilung als Historienmaler gegenwärtig halten und vor allen Dingen die Zeitströmung, in welcher die am tiefsten wirkenden seiner Geschichtsbilder entstanden und von welcher sie gleichsam emporgetragen wurden. Wenn wir die gefeiertsten seiner Bilder, die „Hussitenpredigt", „Huß vor dem Konzil", „Huß vor dem Scheiterhaufen", heute mit kühlern Blicken auf ihren rein künstlerischen Gehalt prüfen, gelangen wir schwerlich zu dem Enthusiasmus, den ihnen eine leidenschaftlich erregte Zeit entgegenbrachte. Lessings ganze künstlerische Richtung war mehr eine lyrisch-epische als eine dramatische. Was die Gegner ihm zu der Zeit, als seine Bilder die Runde durch Deutschlands Städte machten, vorwerfen zu können glaubten, das Übermaß der Leidenschaft, gerade das vermissen wir heute, wo wir zu der Überzeugung gelangt sind, daß der Kirchenstreit nicht durch Gemälde, sondern nur durch Gesetzesparagraphen geschlichtet werden kann. Die zahlreichen Entwürfe und Studien bestätigen uns, daß Lessing bei seinen Schöpfungen nicht dem Impuls eines Augenblicks gehorchte, nicht der Eingebung einer glücklichen Stunde, sondern, daß sich jede Komposition erst langsam aus einer Reihe von Entwürfen herausschälte und daß der letzte dieser Reihe keineswegs immer der beste war, der Künstler vielmehr gelegentlich auch zu einem frühern wieder zurückgriff. Jede Figur war in fleißig ausgeführter Studie vollkommen fertig, bevor er sie auf die Leinwand übertrug, und war die Aktion in der Vorstudie einmal festgestellt, so hat er sie auf der Leinwand nur selten wieder geändert. Deshalb sind seine Kompositionen auch immer aufs feinste abgewogen. Selbst auf so figurenreichen Bildern wie „Huß vor dem Scheiterhaufen" hat man nirgends eine Unklarheit in der Anordnung der Figuren, eine Schädigung der Hauptpersonen durch die sich vordrängenden Volksmassen zu tadeln. Aber aus diesem mächtigen Bilde spricht der Genius des Meisters bei weitem nicht so unmittelbar zu uns wie aus seinen Landschaften, welche den Ruhm des Meisters über Ort und Zeit hinaustragen werden in alle Zeiten.

Er hat es selbst erzählt, wie frühzeitig der Sinn für die Natur, für das geheimnisvolle Walten der innern Erdkräfte in ihm erweckt worden ist, wie er große Fußreisen durch das schöne Schlesien machte und namentlich unter der Leitung seines Oheims geologische Studien trieb, die er nachmals auf seinen Gemälden mit außerordentlichem Erfolge verwerten konnte. Als Bauakademiker unternahm er von Berlin Ausflüge nach den Rüdersdorfer Kalkbergen, wo er sich weiter in das Studium der Felsformationen versenkte. Daneben scheint der Jüngling in Berlin eifrig die alten niederländischen Landschaftsmaler studirt zu haben. Wenig-

stens erwies sich sein erstes Bild, welches auch unsere Ausstellung eröffnet, als durch Ruysdael inspirirt. Es ist der „Klosterkirchhof“ von 1826, welcher auf der akademischen Kunstausstellung jenes Jahres in hohem Grade die Aufmerksamkeit der Künstler und der Kritik erregte. Es ist von Interesse, hier zu rekapituliren, wie der Kritiker des Cotta'schen „Kunstblatts“ die Arbeit des achtzehnjährigen Anfängers, die gleichwohl schon fast alle charakteristischen Eigentümlichkeiten des vollendeten Meisters im Keime enthielt, beurteilte. „Unter den mancherlei Landschaften, heißt es im Jahrgange 1827, S. 162, zeichnet sich hier vor allen aus eine von C. F. Lessing (Schüler des Prof. Dähling) erfunden, und ihr gebührt in dieser Art, welche an Ruysdael erinnert, der Preis: ein Kirchhof mit einer alten morschen Totenkirche, verfallenden Mauern und Grabmälern unter hohen Bäumen, und unter einer alten Eiche ein neuer weißer Grabstein, welchen ein gebrochener Sonnenblick durch das trübe Gewölk erhellet: ungesucht macht das Ganze einen einfachen wehmütigen Ausdruck.“ Als Schadow, der durch diese Landschaft auf den jungen Künstler aufmerksam geworden war, ihm das Anerbieten machte, ihn nach dem Rheine zu begleiten, sah sich Lessing auf dem Gipfel aller Wünsche. Sollte sich ihm nun doch das Land erschließen, welches mit seinen Burgen und Bergen für ihn der Inbegriff aller Romantik war. Während er seine Studien als Historienmaler unter der Leitung Schadows begann, blieb er als Landschafter auch am Rhein Autodidakt, wie er es in Berlin gewesen war, wo die Landschaft durch Schinkel eben erst über das Niveau der Vedute hinausgehoben worden war. Seine ersten Studien galten denn auch der Romantik der beiden Rheinufer. Die frühsten in Blei und Kreide ausgeführten Blätter (Schloß Rheineck, Schloß Rheinstein, die Pfalz zu Andernach, die Klemenskapelle) tragen die Jahreszahlen 1827 und 1828, und im Charakter dieser Rheingegenden ist auch die „Ritterburg am See“ (Nationalgalerie), eine freie, 1828 gemalte Komposition, gehalten. Noch bis zum Jahre 1857 hat Lessing diese rheinischen Naturstudien fortgesetzt. Einen entscheidenden Umschwung in seiner Naturauffassung rief ein im Sommer und Herbst 1832 ausgeführter Ausflug in die Eifel hervor, deren grandioser, ernster, feierlicher Charakter einen so mächtigen Einfluß auf ihn übte, daß er fortan für die meisten seiner Gemälde, namentlich für diejenigen, in welchen eine romantische Staffage die Hauptrolle spielt, die Grundstimmung abgab. Wohl eine der ersten dieser Eifellandschaften, aus dem Jahre 1834, besitzt die Nationalgalerie; ebendaselbst befindet sich auch eine der letzten, eine stimmungsvolle Gewitterlandschaft von 1875, welche der Meister noch auf der vollen Höhe seiner Kraft, im Vollbesitze der koloristischen Mittel, welche er sich, mit der Entwicklung der modernen Malerei rüstig fortschreitend, erworben hatte. Unsere Ausstellung enthält nicht weniger als fünfzehn landschaftliche Kompositionen (Ölgemälde, Aquarelle, Tuschzeichnungen u. s. w.), auf denen sich der Eifelcharakter direkt nachweisen läßt und die bis zum Jahre 1878 reichen, unter ihnen der „Vulkanische See mit Kranichen“ von 1836, eine Perle schlichter und doch so empfindungsvoller Naturauffassung, die sich im Besitze des Leipziger Museums befindet. Ihr kommt an miniaturartiger Feinheit der Durchführung auf kleinem Raume eine „Schlesische Landschaft bei Sonnenuntergang“ (1841, Nationalgalerie) am nächsten.

Im Jahre 1836 besuchte Lessing zum erstenmale den Harz, wo ihm bei seinen Studien der Gesteinsschichten die in Schlesien gesammelten Kenntnisse sehr zu statten kamen. Das Bodethal lieferte seinem Zeichenstift eine Fülle von Motiven, die er mit bewunderungswürdiger Ausdauer verwertete, indem er Stein für Stein, Schicht für Schicht in seiner naiven, noch fast unbeholfenen Manier kopirte. Aus solchen Studien konnte dann freilich eine so meisterliche Komposition wie die „Schützen im Engpaß“ (1851, Nationalgalerie) erwachsen. Das letztere Bild gehört zu jenen Gruppen von Gemälden, auf welchen sich die romantische oder historische Staffage zu einer solchen Bedeutung erhebt, daß sie der ganzen Komposition ihren Charakter aufdrückt. Waren es in den frühern Jahren Ritter, Räuber, Schmuggler, Mönche und Nonnen, mit welchen Lessing seine Landschaften belebte, so traten später, als er sich in seiner Naturauffassung immer enger der realistischen Richtung anschloß, Landsknechte und Reiter aus dem dreißigjährigen Kriege an ihre Stelle. Neben jenen schon erwähnten „Schützen im Engpaß“ ist die „Verteidigung eines Kirchhofs im dreißigjährigen Kriege“ (1848, Stadtgalerie zu Düsseldorf) das beste Bild dieser Gattung, welche Lessing geschaffen und zugleich zu höchster Blüte ausgebildet hat. In solchen Bildern und in den Landschaften ist Lessings künstlerische Bedeutung für alle Zeiten fest begründet.

Adolf Rosenberg.

Die bildende Kunst in Weimar.

(Schluß.)

Die Kunstschüler, deren Mittel es nicht erlauben, sich das Leben und Treiben anderer, größerer Kunststädte, sich Sammlungen und Galerien anzusehen und alte Meister zu studiren, müssen vollständig versauern, denn es sind immer nur wenige, welchen die von der Kunstschule ausgesetzten Stipendien zum Kopiren in den Galerien zu Kassel und Dresden zu teil werden. In Weimar giebt es zwar ein Museum, aber die

Gemäldegalerie umfaßt noch nicht 200 Nummern und 100 größere Kartons und Zeichnungen. Besonders wertvolles und für das Studium geeignetes ist wenig darunter, und wenn Raffael eine Ahnung von der mehr als schrecklichen Schlesingerschen Kopie seiner Kreuztragung hätte, welche dort — prangt, so würde er sich im Grabe herumdrehen. Das Beste ist, von einigen gut vertretenen alten Meistern abgesehen, die Prellergalerie, die große Anzahl Carstensscher Kartons und die reichhaltige Kupferstichsammlung.

Es wäre sehr günstig, wenn das Museum mehr als Ausstellungsort auswärtiger Künstler benutzt würde und vielleicht auch gar nicht undankbar. Das Museum vergütet natürlich einmalige Fracht und besorgt die Weiterbeförderung des Werkes. Immerhin ist Weimar, wenigstens während des Sommers, ein von Fremden vielbesuchter Ort, und Gelegenheit zum Bilderverkauf würde sich somit darbieten. Es ist ja auch mit weiter keinen Schwierigkeiten verbunden, die Kunstwerke auf der Reise nach Leipzig, Dresden, Berlin in Weimar Station machen zu lassen.

Ebensowenig, wie im Museum, hat man Gelegenheit, im Ausstellungsraume der Kunstschule auswärtige Kunstprodukte zu sehen, welche anregend auf die Schüler wirken könnten. Allerdings versteigt sich zuweilen ein vereinzeltes Werk dorthin, wie z. B. die Camphausensche Eskortirung Napoleons durch Bismarck, ein Heimerdingersches Stillleben u. s. w. (von dem Schund, welcher bisweilen von höchst obskuren Größen irgend eines Thüringer Waldortes zum Entsetzen der hiesigen Künstler eingesandt und zum Skandal der Menschheit zuvorkommend ausgestellt wird, abgesehen), aber diese vereinzelten, wenn auch oft tüchtigen Leistungen, können noch kein Bild von der Kunstbewegung Deutschlands geben.

Alles das, was dem Kunstjünger an größern Kunstanstalten reichlich geboten wird, fehlt in Weimar mehr oder weniger. Welche Auswahl an guten Modellen ist zum Beispiel in München vorhanden! Heute bietet sich dort eins für eine schöne Hand, morgen ein anderes für einen schönen Fuß, ein drittes für ein edles oder charakteristisches Gesicht oder sonst mit einem Vorzug, und man hat schon durch die Vergleiche und die Mannigfaltigkeit des Vorhandenen Gelegenheit genug, das Schöne herauszufinden und zu erkennen. In Weimar existiren nur wenige ständige Modelle, und diese sind fast alle weder besonders charakteristisch noch schön. Sehr vereinzelt lassen sich während des Sommers oder Frühjahrs italienische Modelle, mitunter auch Pseudo-Italiener für einige Wochen blicken, aber gewöhnlich sind es solche, welche in größern Kunststädten kein Glück hatten. Dies ist denn aber auch das Höchste. Der Schüler hat dieselben Modelle, weiß Gott wie oft, in den verschiedensten Stellungen abkonterfeit. Das bewirkt Einseitigkeit und kommt immerhin in Betracht, wenn es auch nicht das Wesentlichste ist.

Ferner herrscht Mangel an Stoffen, Kostümen u. dergl. Die Theatergarderobe des Hoftheaters kann auch sehr wenig als Aushülfe dienen, da diese sich neuerdings durch exorbitante Unechtheit und Geschmacklosigkeit auszeichnet. Die geschilderten Schulverhältnisse beweisen zur Genüge, daß Weimar nicht minder stark an den Krebsschäden laborirt, woran fast alle kleinern Kunstanstalten und Kunststädte zu leiden haben.

Um dem abzuhelfen, dazu gehörte vor allen Dingen ein bedeutendes Kapital und eine lebhafte Unterstützung von Stadt und Einwohnerschaft in materieller und geistiger Hinsicht. Beides mangelt gänzlich, ja, die Stadt zahlt nicht allein keine Unterstützung, sie besteuert sogar verschiedentlich die Künstler, welche hier Studirens halber leben und ohne jeglichen weitern Vorteil, als sich auf dem holperigen Straßenpflaster die Stiefelabsätze schief zu laufen, zum Nutzen der Einwohnerschaft ihr Geld verzehren. Dies ist ein sehr trauriges Zeichen für den Geist, welcher in dieser Musenstadt gottseligen Angedenkens unter den Bewohnern herrscht. Die ganze weimarische Kunst ist lediglich und allein ein Pflegekind des kunstsinnigen Großherzogs Karl Alexander. Er erhält die Kunstschule vollständig aus eignen Mitteln (das Schulgeld kann kaum in Betracht kommen), und wenn die Kunst in Weimar nicht so gedeiht, wie es wünschenswert wäre, so ist dies schon aus Rücksicht für die Liebe, mit welcher sie der Großherzog, so viel ihm irgend möglich, pflegt, lebhaft zu bedauern.

Sehen wir von den Schulverhältnissen ab, so bietet die Kunstthätigkeit außerhalb der Anstalt ein ungleich erfreulicheres Bild, und Weimar hat noch immerhin Künstler von gutem Ruf aufzuweisen. Sind die bereits genannten Professoren, die beiden Niederländer Struys und Linnig, auch als Lehrkräfte nicht allzu bedeutend, so sind sie doch als hervorragende, anregende Künstler für Weimar von nicht zu unterschätzendem Wert. Dem Letztgenannten wird oft Manierismus vorgeworfen, und wenn dies auch nicht ohne Begründung geschieht, so erzielt er doch in seinen Bildern durch die Feinheit seiner graubraunen Töne oft eine angenehme, harmonische Wirkung. Die Motive des Prof. Struys, meistens der Nachtseite des Lebens entnommen und in verstoßenen, gefallenen Töchtern, verlassenen Bräuten, toten Geliebten u. s. w. bestehend, sind mit einer meisterhaften Technik gemalt und interessiren den Beschauer in ihrer packenden, ergreifenden und realistischen Darstellung der gewöhnlich lebensgroßen Figuren. Mögen die Motive auch oft

wenig erbaulich sein, als Künstler ist Struys sehr hoch zu stellen. Die Landschaften des Direktors Prof. Hagen und die Tierstücke des Prof. Brendel stehen in wohl verdientem Rufe. Auch die eigenartigen Gemälde des Prof. Arndt haben ihre Liebhaber.

Von den Kräften, welche mit der Schule in keinem Zusammenhange mehr stehen, sind O. Schulz und Woldemar Friedrich hauptsächlich als tüchtige Illustratoren bekannt. Die meist humoristischen Genrebilder der Herren Pilz, Zimmer, Weltze und Tetzner haben einen gewissen Ruf, nicht minder die Landschaften der Herren Buchholz, v. Gleichen-Rußwurm, Förster, Tübbecke und Prof. Hummel, während H. Behmer als tüchtiger Porträtist, hauptsächlich in Aquarell, sehr gesucht ist. Ein äußerst begabter Künstler ist auch der Vater des Prof. Linnig, nicht minder der seit kurzem in Weimar ansässige Eugen Ritter-Gotha, ein Schüler Lindenschmits. Augenblicklich arbeitet derselbe an einem größern Figurenbilde für die Fürstin Elisabeth von Rumänien, dessen Motiv aus einer Dichtung der Fürstin gewählt ist. Er ist neben Stutzlopf in Weimar der einzige, welcher Figurenbilder mit lebensgroßen Figuren malt. Prof. Martersteig, ein älterer Künstler, ist hauptsächlich durch sein kolossales Bild: „Einzug Herzog Bernhards in Breisach", welches sich im Rathaussaal in Weimar befindet, bekannt. Ferner ist seit kurzem der bekannte Genremaler Prof. Günther von Königsberg nach Weimar übergesiedelt. Als ein feines Talent für brillante, eigenartige Farbentöne ist endlich Fritz von Schennis noch zu nennen.

Ein großer Nachteil für die weimarische Künstlerschaft ist der Mangel einer permanenten Ausstellung hiesiger Kunsterzeugnisse. Die Kunstschule hat zwar einen Ausstellungsraum, aber man erblickt nur dann und wann vereinzelte Produktionen. Gewöhnlich ist die Ausstellung geschlossen. Die Besucher Weimars bekommen in der Regel von seiner Kunstthätigkeit nichts zu sehen und nehmen infolgedessen wohl einen allzu geringen Begriff davon mit sich fort.

Jedenfalls bedürfen die weimarischen Kunstverhältnisse einer durchgreifenden Reform. Wenn diese Zeilen mit dazu beitragen können, dieselbe herbeizuführen, so ist ihr Zweck erreicht.

Schulte vom Brühl.

Kunstlitteratur.

§ **Handbuch der Architektur.** Die Verlagshandlung von Joh. Ph. Diehl in Darmstadt hat soeben den Prospekt eines Werkes veröffentlicht, das unter dem Titel „Handbuch der Architektur" demnächst erscheinen soll und durch seine weitumspannende Anlage und die mitwirkenden Kräfte eine hervorragende Leistung auf dem Gebiete der technischen Litteratur Deutschlands zu werden verspricht. Das Werk ist auf nicht weniger als zwölf Bände berechnet und wird in vier Hauptabteilungen mit zahlreichen Unterabteilungen die allgemeine Hochbaukunde, die historische und technische Entwicklung der Baustile, die Hochbaukonstruktion und den Bauthrung und schließlich das Entwerfen sowie die Anlage der Gebäude, Städte und Städterweiterungen behandeln. Man sieht, es ist ein umfassendes Unternehmen über die verschiedenen Zweige des Hochbauwesens, das hier ins Leben treten wird, und als dessen Herausgeber die HH. Baurat Prof. Joseph Durm in Karlsruhe, Baurat Prof. Hermann Ende in Berlin, Prof. Dr. Eduard Schmitt in Darmstadt und Prof. Heinrich Wagner in Darmstadt genannt werden. Von der Erwägung ausgehend, daß die Kräfte Einzelner heutzutage nicht mehr zur Bewältigung des Gesamtgebietes der Architektur ausreichen und in richtiger Erkenntnis des Satzes, daß es nur auf dem Wege der Teilung des ausgedehnten Arbeitsfeldes gelingen kann, den Ansprüchen der Baukunst und Bauwissenschaft an ein Werk dieser Art erschöpfend zu genügen, haben die Herausgeber die Mitarbeiterschaft auf einen weitern Kreis als ihre eigne Wirksamkeit ausgedehnt und jeden einzelnen Zweig des vielgestaltigen Ganzen einem dazu berufenen Fachmann übertragen. Es ist dies in einem solchen Umfange geschehen, daß der Prospekt gegen siebzig Mitarbeiter aufweist, alles Architektennamen vom besten Klange im deutschen Reich, in Österreich, teilweise auch im Ausland. Unter so günstigen Umständen darf die bauwissenschaftliche Litteratur Deutschlands einer Publikation entgegensehen, die als Gesamtwerk ihresgleichen bisher noch nicht hat. Das Handbuch erscheint, dem Format des Prospektes entsprechend, in Groß-Oktav mit den einzelnen Kapiteln beigegebenen Litteratur-Nachweisen und in den Text eingedruckten Abbildungen, die nach den in Holzschnitt und Zinkdruck der Ankündigung beigefügten Illustrationsproben (Theater in Aspendos und Justizgebäude in Stuttgart 2c.), eine würdige artistische Beigabe des wissenschaftlichen Ganzen sein werden.

Kunsthistorisches.

Zu dem Tempelfunde von Metapont, welcher in einer von uns (in Nr. 45 v. J.) reproducirten Korrespondenz der Augsb. Allg. Zeitg. geschildert wurde, sendet uns Hr. Baurat Prof. Josef Durm in Karlsruhe die nachfolgenden Bemerkungen: Wenn wirklich von einem neu entdeckten Tempel die Rede ist, so mußte dieser als dritter in Metapont bezeichnet werden; denn es existirt außer dem unter dem Namen Tavola de' Palladini bekannten, hexastilen Peripteros dorischer Ordnung, dessen Erbauungszeit in das 7. Jahrhundert v. Chr. versetzt zu werden pflegt, und von dem noch 15 Säulen stehen, ein zweiter unter dem Namen Chiesa di Sansone. (Vgl. Duc de Luynes, Métaponte; Semper, Stil, Bd. II, S. 424 der Ausgabe v. J. 1863; Krell, Geschichte des dorischen Stils, S. 53, 54, 61 und 62 2c.) Letztern registrirt Semper unter den streng-archaistischen Stil, er ist also jüngern Ursprungs als die Tavola. Als hochinteressant werden schon in den Berichten, welche vor Decennien erschienen, die Terrakotten bezeichnet, welche unter dem Schutte des Tempels gefunden wurden. Die vor „nicht langer" Zeit erbaute Masseria di Sansone wird in den Reisehandbüchern schon lange als aus mächtigen Quadern der Stadtmauer erbaut angeführt. Es dürfte somit naheliegen, Namen und Umstände deuten wenigstens darauf hin, daß es sich nicht um die Ausgrabung eines neuen, dritten Tempels handelt, sondern wahrscheinlich um die Erweiterung der frühern Aufdeckung der „Chiesa di Sansone". Es wäre wünschenswert, bestimmteres über den Fall zu erfahren, da es immerhin auffallen muß, daß dem Herrn Korrespondenten der Augsb. Allg. Zeitg. das Vorhandensein eines zweiten metapontischen Tempels nicht bekannt war." — Auch uns war dieser Umstand in der Korrespondenz des Augsburger Blattes aufgefallen, wir hatten ihn uns jedoch durch die inzwischen eingetretene vollständige Zerstörung der sogenannten Chiesa di Sansone zu erklären gesucht. Sehr möglich ist es aber, daß es sich jetzt um die Wiederauffindung eben dieser Ruine handelt.

* **Ausgrabungen in Griechenland und Kleinasien.** Die von der „École d'archéologie française" in Athen auf der Insel Delos veranstalteten Ausgrabungen haben zu der Entdeckung eines Hauses geführt, welches in Architektur und Anlage ganz den pompejanischen Häusern gleicht. — Humann, der Entdecker des Zeusaltars von Pergamon, hat einer

Nachricht des „Standard" zufolge in Lydien die Reste des sogen. Tantalosgrabes und des „Thrones des Pelops" von neuem untersucht — Oberhalb der Bucht von Zea (bei Athen) fand man die Stufen eines Theaters. — Neue Ausgrabungen am Westabhange der Akropolis führten zur Auffindung interessanter Skulpturen, u. a. eines Reliefs mit einer schönen Quadriga.

Sammlungen und Ausstellungen.

Kg. **Aus dem Münchener Kunstverein** ist wenig zu berichten. Es muß als eine eigentümliche Thatsache bezeichnet werden, daß von den vier hervorragendsten Münchener Künstlern, welche sich die Darstellung tirolischer und oberbaierischer Volkstypen zur Aufgabe machen, zwei Tiroler sind, nämlich Defregger und Mathias Schmid, und zwei dem Norden Deutschlands angehören: Hugo Kauffmann und Adolf Lüben. Die Kritik hat in der letzten Zeit Veranlassung genommen, Hugo Kauffmann darauf aufmerksam zu machen, daß er dabei nicht mehr mit seiner frühern Unbefangenheit zu Werke gehe, sondern im Bestreben nach Schärfe der Charakteristik ins Chargiren gerate, und man muß gestehen, daß dieses Urteil der Begründung nicht ganz entbehrt. Adolf Lüben anderseits schließt sich mehr an die Bestrebungen Defreggers an und bewährt dabei ein bedeutendes Talent für feine Beobachtung und Wiedergabe der eigenartigen Momente der Erscheinungen. Abgesehen davon ziehen Lübens Arbeiten — und das galt auch von seiner neusten „Wirtshausscene" — durch ebenso sorgfältige wie freie technische Behandlung an. Ferdinand Knab brachte ein Gemälde von geradezu blendender Schönheit. In seinem „Verhallten Evviva" paart sich mit der ihm eignen unvergleichlichen Farbenkraft eine überaus klare Zeichnung. Durch das Verhältnis, in welches der Künstler die Bögen des römischen Baues zum landschaftlichen Teile gesetzt hat, erscheint der Übergang in das tiefe Azurblau des südlichen Himmels trefflich vermittelt und gleichzeitig jenes Helldunkel im Vordergrunde gerechtfertigt, in welchem Knab so vollendete Meisterschaft besitzt. Ein mehr als gewöhnliches Interesse bot ein Teil von Eugen Adams künstlerischem Nachlaß. Was wir da sahen, reicht freilich nicht an ähnliche Zeichnungen seines weltberühmten Bruders Franz hinan, zeugte aber von einem immerhin sehr achtenswerten Talent für rasches Erfassen und charakteristische Wiedergabe der gegebenen Situation. Sein letztes Bild: „Ein Schäfer, bei seiner Herde vor einem Kruzifix betend" scheint darauf hinzuweisen, daß auch er traurige Erfahrungen über die Rentabilität der Schlachtenmalerei machen mußte. Am schätzbarsten schienen mir die Studien aus Bosnien und den angrenzenden Ländern.

Vermischte Nachrichten.

B. F. **Der Verein für die Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin** eröffnete mit seiner Sitzung vom 7. Oktober die neue Saison. Der Präsident Prüfer erinnerte an den schmerzlichen Verlust, den der Verein während der Ferienzeit durch den Hingang des treuen und langjährigen Mitgliedes Oberbaurat Strack erlitten hatte, und bat, das Andenken des Verstorbenen durch Erheben von den Sitzen zu ehren. Hierauf übernahm Dr. Adolf Rosenberg die Hauptaufgabe des Abends, indem er in einem knappen, spannenden Vortrage die wichtigsten Momente aus der Baugeschichte des Kölner Domes hervorhob; seine Ausführungen erhielten größere Anschaulichkeit durch die Vorlage guter Abbildungen, namentlich auch des ganz vortrefflichen Holzschnittes nach Franz Schmitz in dem Septemberhefte dieser Zeitschrift. In der an den geschickt angelegten und interessanten Vortrag sich anschließenden Debatte wurde auf das Kühle und Abstrakte, was dem gewaltigsten gotischen Bauwerke bei aller seiner Großartigkeit anzufühlen sei, hingewiesen; man kam überein, daß der Grund davon eben darin zu suchen sei, daß man von den Mustern des gotischen Mutterlandes Franciens ausgehend, hier an den Ufern des Rheins weniger mit frischer Naivetät, als mit groß angelegter Reflexion ans Werk ging. Auch kam die Sprache auf die zum Teil recht unerfreuliche innere Geschichte des modernen Dombaues, welche neben der glänzenden äußern nebenher geht, und auf die zahlreichen Willkürlichkeiten, welche den beiden modernen Bauleitern zuzuschreiben seien. Der genußreiche Abend schloß mit der Besichtigung zahlreicher Vorlagen, namentlich neuer Braunscher Photographien, welche wie gewohnlich die bereitwillige Hülfe des Herrn E. Quaas geliefert hatte. Mehrfache anwesende Gäste bewiesen, daß der Verein Aussicht hat, sich wieder zu verstärken; neu hinzugetreten ist u. a. der Regierungsbaumeister Otto March.

B. **Werners Kaiserporträt.** Unter den vielen Porträts des greisen deutschen Kaisers nimmt ein soeben (im Verlage von Paul Bette zu Berlin) in Lichtdruck erschienenes Bild desselben eine hervorragende Stelle ein. Dasselbe ist ein getreues Faksimile der am 13. Febr. 1880 von dem Akademiedirektor A. v. Werner gezeichneten Kreidezeichnung, welche im Original auf der diesjährigen akademischen Ausstellung zu Berlin zur Schau gestellt ist. Dieses Porträt ist nicht nur außerordentlich ähnlich und lebensvoll, treu und wahr, sondern von vortrefflicher Auffassung und voll Charakter, dabei mit den einfachsten Mitteln in hoher künstlerischer und technischer Vollendung ausgeführt. — Von den Reproduktionen in Lichtdruck sind zwei Ausgaben veranstaltet, eine größere, wenig kleiner als das Original, und eine kleinere, welche zugleich eine Fortsetzung des (in demselben Verlage erschienenen), jetzt aus 48 Blatt bestehenden Sammelwerkes „Studienköpfe berühmter Zeitgenossen" von A. v. Werner bildet.

* **Dem Britischen Museum** ist ein bedeutendes Legat (von etwa 1 1/4 Mill. Mk.) zugefallen, welches zur Ausführung des längst notwendig gewordenen Erweiterungsbaues verwendet werden soll. Die griechischen Altertümer und ein Teil der Druckwerke und Handzeichnungen werden auf diese Weise neu placirt werden können.

Vom Kunstmarkt.

F. **Vom Berliner Kunstmarkt.** Den hervorragenderen Berliner Kunsthandlungen hat sich im Laufe des Oktober eine neue, von Fritz Gurlitt, dem Sohne des bekannten Landschaftsmalers, in der Behrenstraße 29 eröffnete hinzugesellt, die ihrer ganzen Anlage nach über den in Berlin bisher meist üblichen Rahmen hinausgeht. Während sie ihren Schwerpunkt in der modernen Malerei sucht, faßt sie doch zugleich auch die ältere Kunst und die ältere sowie die moderne Kunstindustrie ins Auge. Ein ansehnliches Stillleben und ein großes Blumenstück niederländischer Herkunft, einige antike und italienische Skulpturen in Stein und Terrakotta, figürliche und ornamentale Holzschnitzereien der spätern Renaissance, eine stattliche Kollektion moderner italienischer Majoliken und geschnitzter Bilderrahmen, sowie eine Anzahl aus den Abruzzen stammender grobgewebter Teppiche von eigenartigem dekorativem Effekt als Proben einer interessanten nationalen Hausindustrie bildeten das Repertoire, mit dem das Etablissement auf den letztern Gebieten debütirte, während wir unter den modernen Gemälden einer Reihe zum überwiegenden Teile vortrefflicher Arbeiten von A. und O. Achenbach, Gurlitt, Gude, Dücker, Kalckreuth, Gabr. Max, Camphausen, C. Becker, O. Begas, Thumann, Nikutowski („Scene aus der polnischen Insurrektion" von außerordentlich charakteristischer Durchführung), Kirchmayr, C. Kiesel u. a. sowie einer Reihe von Zeichnungen von Führich, einem Bildnis der Charlotte Corday von dem Russen Tschoumakoff und einer Anzahl von Gemälden des gleich ihm bisher in Berlin unbekannt gebliebenen, zum erstenmal auf der diesjährigen akademischen Ausstellung erschienenen russischen Landschafters Julius von Klever begegneten, der sich in den hier wie dort vorgeführten Arbeiten als ein ebenso origineller wie gründlich durchgebildeter Künstler erweist. Mit durchaus realistischer Auffassung der seiner heimatlichen Natur entlehnten Motive verbindet er eine ungesucht poetische Stimmung. Namentlich ist an einem „Motiv von der Insel Nargen bei Reval" die Kraft und Feinheit des Tons und die meisterliche Durchführung der spätabendlichen Beleuchtung hervorzuheben.

Herr Alexander Posonyi hat sein Kunstgeschäft in Wien aufgegeben und ist nach Paris übergesiedelt. Gleichzeitig mit dieser Nachricht erhalten wir die Mitteilung, daß der

Bruder des Genannten, Herr Gabriel Posonyi, eine neue Kunsthandlung in Wien (Kärntnerring 8, Mezzanin) etablirt und Ende Oktober eröffnet hat. Die Handlung wird sich sowohl mit dem Gemäldeverkauf als auch mit dem Kupferstichhandel beschäftigen und in ihrer permanenten Ausstellung stets beachtenswerte Novitäten zu bringen suchen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Rietschel, Ernst, Jugenderinnerungen. Separatabdruck aus der Biographie Rietschels von Andr. Oppermann. 117 S. 8⁰. Leipzig, F. A. Brockhaus. Mk. 1. 60.

Woermann, Karl, Kunst- und Natur-Skizzen aus Nord- und Süd-Europa. I. Band: Belgien, Holland, Kopenhagen, Stockholm, Russland, Konstantinopel, Athen, Italien. 403 S. II. Band: Südost-Frankreich, Spanien, das übrige Frankreich, England, Schottland. 404 S. 8⁰. Düsseldorf, L. Voss & Co. Mk. 12. —.

Kataloge.

Porträt-Katalog, VII. Heft. Verzeichnis einer reichhaltigen Sammlung von ungefähr 2500 Porträts berühmter Theologen, Philologen, Rechtsgelehrter, Reformatoren etc., welche von E. H. Schroeders Kunsthandlung, Berlin W., Wilhelmstr. 91, zum Verkauf gebracht werden. Mk. —. 50.

Zeitschriften.

The Academy. No. 440 u. 441.
Stevenson, House Architecture, von Micklethwaite. — Synopsis of the contents of the British Museum. Department of Greek and Roman antiquities: The sculptures of the Parthenon, Elgin Room, von Ad. Michaelis. — Loan exhibition of Scottish art, von J. M. Gray.

Illustrirte Zeitung. No. 1947.
Das Tizian-Denkmal zu Pieve di Cadore. (Mit Abbild.) — Die Wandgemälde der Königsberger Universität. (Mit Abbild.)

Revue des Arts décoratifs. No. 6.
Sixième exposition de l'Union centrale: les industries d'art, II. Le cuivre et le bronze, von G. Bénédite. — Jean Nicolas Servandoni, ordonnateur de fêtes publiques, von H. de Chennevières. — Les arts décoratifs chez les Polonais, von J. Gorgolewski. — Correspondance de Belgique, von Jan Verbekere.

L'Art. No. 302—304.
Nuremberg et le musée germanique, von Ch. von Weber. (Mit Abbild.) — Quatrième exposition nationale italienne des beaux arts, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Les arts au moyen-âge, von E. Soldi. (Mit Abbild.) — Vandalisme. — Histoire artistique du métal, von R. Ménard. — L'art à Paris, par T. Massarani, von M. Faucon. — Havard, L'art et les artistes hollandais, von E. Verron. (Mit Abbild.) — Inauguration de la statue de Jean Cousin, von J. Lobet.

Journal des Beaux-Arts. No. 18 u. 19.
L'exposition historique belge. — Le salon de Gand: les peintres français. — Les expositions au musée des arts décoratifs, von H. Jouin. — Les Franck ou Francken, von Ad. Siret.

Kunst und Gewerbe. No. 40—43.
Die Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer zu Düsseldorf, von H. Billung. — Die v. Schwarzsche Majolikafabrik in Nürnberg. — Deutsche Kunstgewerbehalle in Berlin. — Die Gewerbeausstellung in Wien. — Die Restaurationen der Münster zu Strassburg und Ulm. — Die Maschinenhalle der Düsseldorfer Ausstellung, von Kroeller. — Die königlichen Sammlungen in Dresden. — Preisausschreiben vom Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 181.
Der Zeichenunterricht an Mittelschulen in seinen Beziehungen zum Humanismus. — Die Kunstindustrie auf der Grazer Ausstellung, von J. v. Falke. — Die Ausstellung von Bucheinbänden im k. k. Oesterr. Museum, von J. v. Falke.

Gewerbehalle. No. 11.
Dekorative Figuren nach Silberarbeiten von Anton Eisenhoidt aus Warburg (geb. 1554). — Pilasterfüllungen der italienischen Renaissance. — Fayenceplatte aus Rhodus im Hotel Cluny in Paris. — Moderne Entwürfe: Sopha, Tisch und Stuhl; Konsoletisch im Stile Louis XVI. — Kamingarnitur in getriebenem Kupfer von Ciseleur Arens in Paris; Initialen.

Auktions-Kataloge.

Van Pappelendam & Schouten, Amsterdam. Sammlung von Kunstgegenständen aller Art, Antiquitäten, Gemälden etc. des verstorbenen Herrn Josephus Jitta aus Amsterdam. Versteigerung am 23. November 1880 und folgende Tage in Amsterdam im Lokal „Pictura", Wolvenstraat 19. (869 Nummern.)

Auktion Kuhnen. Katalog der Sammlung von Gemälden, Zeichnungen, Aquarellen, alten und neuen Büchern, Geldstücken, Medaillen etc. des verstorbenen Herrn P. L. Kuhnen in Paris. Versteigerung am 22. November 1880 und folgende Tage in Brüssel durch Hrn. Notar Du Boccage. (1650 Nummern.)

Inserate.



Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

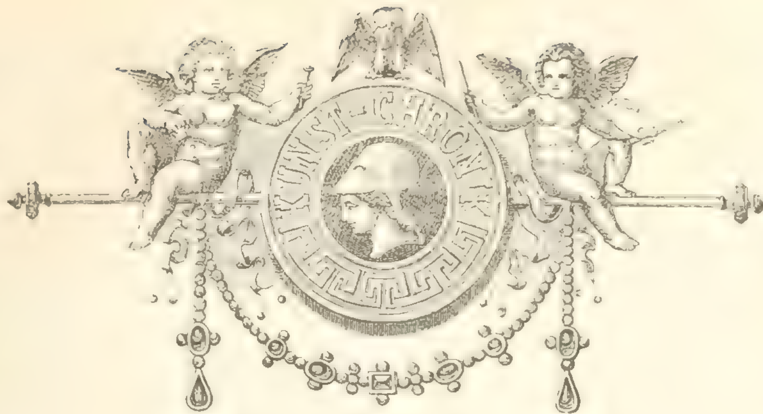
Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

18. November

Nr. 6.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die schweizerische Kunstausstellung von 1880.

Die schweizerischen Kunstausstellungen sind einem Turnus unterworfen, welcher abwechselnd das eine Jahr in der östlichen, das andere Jahr in der westlichen Schweiz stattfindet. Die Reihenfolge der von dem Turnus berührten Städte wird durch die alljährlich zusammentretende Delegirtenversammlung der schweizerischen Kunstvereine festgestellt. Entweder sind es Basel, St. Gallen, Zürich, Glarus, Konstanz, Schaffhausen, Winterthur, welche die Kunstausstellung organisiren, oder Genf, Lausanne, Bern, Aarau, Solothurn und Luzern. Dieses Jahr waren es die letztgenannten Orte. Der Umstand, daß der Turnus so ungewöhnlich lange, d. h. vom Frühling bis in den Herbst hinein, dauert und so viele Städte berührt, hat zwar manche üble, aber auch manche gute Folge. Dem Künstler wird so eher Gelegenheit geboten, seine Werke abzusetzen, diejenigen aber, denen die Entwicklung der bildenden Künste in der Schweiz am Herzen liegt, können mit Leichtigkeit selbst die Ausstellungen besuchen, welche nicht in ihren eignen Rayon fallen.

Wir beginnen auch diesmal unsern Bericht mit den Historienbildern. Grobs Schlacht bei Sempach wurde hier schon besprochen (Jahrg. XIV, Nr. 38), es ist deshalb nicht nötig, nochmals auf dieselbe zurückzukommen, nur soviel sei bemerkt, daß der Künstler in aufopfernder Weise sein Werk dem Bundespalast in Bern geschenkt hat. Eine andere Schlacht aus der vaterländischen Geschichte nahm sich Vigier in Solothurn zum Vorwurf: er stellte den Heldenkampf der Schwyzer am roten Turm dar. Die Wahl des Themas ist eine geschickte, und das Bild selbst bezeichnet für den jungen Maler einen entschiedenen Fortschritt, wenn auch im einzelnen manches noch jugendlich unbeholfen und verfehlt erscheint; so hat die Fahnenschwenkerin im Vordergrunde, eine überdies viel zu theatralische Figur, das linke Bein verdreht gestellt. Die Komposition ist übrigens sehr schwungvoll. Links ein Bauernhaus, auf dessen Veranda ein altes Mütterchen bekümmert die Hände ringt, angstvoll klammert sich ein blondes Kind an die Alte an. Vor dem Hause vorbei zieht der Zug bergauf, aus Jünglingen und Männern, aus Greisen, Weibern und Kindern bestehend, sie alle mühen sich ab, ein Geschütz in Position zu bringen. Warum Vigier in der Kostümirung seiner Figuren nicht dem Worte des Historikers gefolgt ist, der die Mädchen über ihrer Kleidung Hirtenhemden tragen läßt, begreifen wir nicht recht. Mit Ausnahme eines einzigen haben sie sämtlich Mieder an; dekolettirte Frauen sind hier aber nicht am Platze. Vor dem Geschütz der Landsturm, Männer und Weiber mit Morgensternen und Sensen bewaffnet. Die Deichsel der Kanone ist querüber an einen Baumstamm gebunden, dessen Wurzel füglich hätte fortbleiben können, die Gestalten, welche am Stamm schieben, sind gut gezeichnet, der Mann links von der Deichsel ist schön verkürzt. Der Fahnenträger zu äußerst rechts wiederum zu theatralisch! Rechts im Vordergrunde ein alter Mann, welcher soeben ladet und wehmütig auf einen Gefallenen herniederblickt, der von seinem Mädchen im Tode noch gepflegt wird, im Hintergrunde Schützen, welche in die von hohen Felswänden und Schneebergen eingeschlossene Schlucht hinabfeuern. Wir wollen uns

von dem Bilde nicht trennen, ohne tadelnd hervorgehoben zu haben, daß das Detail stellenweise zu sehr die Aufmerksamkeit des Beschauers in Anspruch nimmt; der Historienmaler hat sich vor hohler Phrase und falschem Pathos zu hüten!

Das dem Historienbilde am nächsten stehende Genre ist das Porträt, es war leider schlecht vertreten. Stückelberg, der es mit Vorliebe kultivirt, hatte überhaupt nicht ausgestellt. Seit ihm endgiltig die schöne Aufgabe zu teil geworden, die neu errichtete Tellskapelle am Vierwaldstättersee mit einem Freskencyklus zu schmücken, sind alle seine Kräfte dieser Aufgabe gewidmet. Die zahlreichen und fleißigen Studien, welche neulich zu Gunsten der Unternehmung an mehrern Orten der Schweiz öffentlich ausgestellt waren, bürgen denn auch dafür, daß der Meister bestrebt ist, in diesem Falle sein Bestes zu leisten. Erwähnenswert sind dieses Jahr nur drei Porträts: der Kopf eines Kriegers von Brünner in Basel, eine Wallachin mit langem, in Flechten auf den Rücken herabfallendem Haar, in reichgesticktem Samtkleid und mit einem rothen Fez auf dem Haupte, von Frl. v. Bayer, und ein Mädchenprofilkopf von Tschann. Besonders letzterer ist tüchtig modellirt und hebt sich gut von dem grünlichen Hintergrunde ab. Das Bildnis eines Greises von Buillermet, welches dem Musée Arlaud in Lausanne gehört, ist nichts weiter als eine servile Nachahmung Denners. Wir begreifen, daß es Laien giebt, die sich für diese Art der Porträtmalerei begeistern können, Kunstverständige werden sich jedoch schwerlich je durch dieselbe bestechen lassen. Die Natur ist da, um mit den Augen, und nicht um durch die Lupe angesehen zu werden.

Im Genre sei Eugen Blaas zuerst genannt, der durch sein Decamerone-Bild und die venezianische Schneiderbude schon lange in den weitesten Kreisen rühmlich bekannt ist. Seine „Geistliche Strafpredigt" reiht sich den eben genannten Gemälden würdig an. Die Scene spielt in der Sakristei. An einem Tische links sitzt der Priester, und bei ihm steht eine alte Frau mit gefalteten Händen. Sie hat ein schwarzes Tuch um den Kopf geschlagen und trägt soeben dem ehrwürdigen Herrn eine ernsthafte Geschichte von jener schönen Sünderin vor, die wir rechts erblicken. Dieselbe ist im Profil gesehen, hat die Hände übereinander gelegt und blickt schüchtern vor sich hin. Ein reizendes Geschöpf, dem das Pfäfflein gewiß bald die Absolution erteilte, wenn es mit ihm allein gelassen würde. So sieht er, in der Rechten die Brille, die linke Faust auf sein Bein gestemmt, empört den Kopf zurückgeworfen, mit strafendem Blick auf die Kleine herab. Das Bild, 1877 entstanden, ist gleich tüchtig in der Komposition, Zeichnung und Farbengebung; die Stoffe sind meisterhaft gemalt. Bei dem Tische ein Kohlenbecken und auf demselben ein hübsches Stillleben von Büchern und Zeitungen nebst Tintenfaß mit Bleistift und Federkielen. (Eine Abbildung im Bazar, 25. Jahrg., Nr. 46.) Eugène Burnand hatte ein Bild sehr ernsten Inhalts ausgestellt. Es ist diesem strebsamen Künstler hoch anzurechnen, daß er immer solche Stoffe wählt, die den edelsten Seiten des socialen Lebens entnommen sind. Diesmal handelt es sich um eine Spritze, die im Begriff steht, auf den Brandplatz zu fahren. (Abgebildet in der Zeitschrift: l'Illustration von 1880. Vol. 76, S. 96.) Sie wird von vier prächtigen Pferden gezogen, von denen diejenigen rechts beritten sind; die Gegend, in welcher es eingeschlagen hat, ist das Plateau von Echallens. Es wurde von der Kritik getadelt, — im Feuilleton des Bund vom 24. Juli, Nr. 203, — daß das Motiv der Feuersbrunst in der Komposition nicht deutlich genug hervortritt, doch, wie mir scheint, mit Unrecht. Zwar sieht man kein Feuer; aber die Richtung des Brandes kann nicht klarer angedeutet werden, als dies durch den Blick der Männer geschieht, welche die Spritze bedienen. Hätte der Maler den Brand im Hintergrunde dargestellt, dann müßte sich der Zug in entgegengesetzter Richtung bewegen, und wir würden ihn von hinten sehen. Es war Burnand aber darum zu thun, uns die charakteristischen Typen seines Landes vorzuführen, und diese Waadtländer Typen, wie sie leiben und leben, lassen wir uns allerdings nicht gern nehmen. Technisch hat das Gemälde alle Vorzüge der französischen Schule, die Zeichnung ist korrekt, das Kolorit kräftig, die Gewitterstimmung gut wiedergegeben. Nur in der Perspektive läßt es zu wünschen übrig, obschon der Maler das perspektivische Problem sich dadurch bedeutend erleichtert hat, daß er den Weg, auf dem die Spritze fährt, eine Kurve bilden läßt. Von Tobler waren zwei Bilder da. Das eine, ein Traubenverkäufer, ist eine holländisch fein durchgeführte Kleinmalerei. Eine Frau, in gestickter weißer Schürze und Haube im Stile der Renaissance, ist mit zwei Kindern, einem Mädchen und einem Buben, vor die Hausthüre in den gewölbten Vorraum getreten und sieht dem Traubenverkäufer zu, der ihr soeben in einem Korbe Trauben zuwiegt. Über der spätgotischen Hausthüre die Jahreszahl 1516. Das zweite Gemälde stellt eine Marktscene dar. Drei Edelfräulein in eleganten deutschen Renaissancekostümen kaufen in einer Bude feine Stoffe ein; ihnen nähert sich ein junger Fant mit sonngebräuntem Gesicht und schwarzem Haar, seine Beziehung zu der ihm zunächststehenden Dame in Grün geht aus der Handlung nicht deutlich hervor. Rechts das Volk, bunt durcheinander gewürfelt, Männer, Frauen und Kinder, darunter ein Appenzeller Senn; sie führen sich insgesamt die Sehenswürdigkeiten des Jahrmarktes zu Gemüte. Auf der andern Seite er-

kündigt sich ein Knabe, mit einer Hand in die Hosentasche greifend, bei einer Verkäuferin, was die Äpfel kosten. Dieselbe hat die Arme untergeschlagen und sieht den Burschen fragend und mißtrauisch an. Die Komposition ist gut, aber zu allgemein gehalten, um den Beschauer dauernd zu fesseln; was wir vermissen, sind charakteristische Motive und Beziehungen, welche in die Augen springen. Von Buchser fällt bloß ein Bild in das Gebiet des Genre; was er sonst ausgestellt hatte — Köhler im Walde, 2c. — waren ziemlich unbedeutende Landschaften mit Staffage. „Englische Schreiner", so hat er seine Tafel betitelt. Die Art der Behandlung des Detail in der Werkstatt zeugt von eingehendem Studium der niederländischen Kleinmeister, und der gelungene Beleuchtungseffekt erinnert an Rembrandt; der Lichtstrahl, welcher auf die Wand fällt, ist besonders wirkungsvoll. Man kann sich keinen größern Gegensatz denken als den, welcher zwischen Buchser und Sandreuter besteht. Ersterer sucht der Natur ihre Geheimnisse abzulauschen und gefällt sich in möglichst treuer Wiedergabe des Gesehenen, letzterer wirft wie Böcklin, aber wohlverstanden, ohne dessen Genialität und Gedankenreichtum, Gebilde auf die Leinwand, welche nur in seiner eignen Phantasie leben. Seine Idylle ist eine wunderliche Komposition, auf der alles, Figuren, Architektur und Landschaft, märchenhaft erscheint. Das „Mädchen aus den Berner Alpen" von Dietbelm Meier ist, wie alle seine Sachen, hübsch empfunden und besonders ansprechend durch den jungfräulichen Ausdruck. Von Bocion ist ein Fischerknabe erwähnenswert, welcher der Länge nach ausgestreckt am Boden liegt und sich am schönen Gestade des Genfersees dem beschaulichen dolce far niente hingiebt. In der „Vertraulichen Mitteilung" von Vittorio Avanzi handelt es sich offenbar um die Einweihung der Freundin in ein süßes Liebesgeheimnis. Welcher Garten würde sich für eine derartige Eröffnung wohl besser eignen als die Villa Borghese? Ein ergreifendes Bild hatte Léon Olivié geschickt, ein Schüler Cogniets, der bereits im Pariser Salon seine Sporen verdient hat: er erhielt 1876 eine Medaille dritter Klasse. Ein Slowake, an der Kette einen Bären, ruht in einer Schneelandschaft aus und ist vor Ermattung eingeschlafen. Das treue Tier bewacht seinen Herrn und wird schon dafür sorgen, daß derselbe nicht vor Kälte erstarrt. Olivié ist vollkommen Herr seines Stoffes und der ihm zu Gebote stehenden technischen Mittel. „Sanssouci" von Höflinger zeichnet sich durch die Feinheit der Malerei aus. Eine elegante Dame in gelbem Kleide mit reichen Spitzenkragen sitzt in einem Lehnstuhl wie hingegossen, trinkt eine Tasse Thee und spielt lachend und kokettirend mit einem Kakadu. Sie reicht dem Tiere ein Stück Zucker; neben ihr auf dem Tisch steht das Theegeschirr. Eine in hohem Grade genrehafte Illustration zu Shakespeare hat uns Palmer gegeben, sein „Hamlet und der Totengräber" erreicht die Großartigkeit der Shakespeareschen Dichtung nicht im entferntesten. Dieser halb in der Grube stehende, im Profil gesehene Totengräber, wie er da dem Hamlet vordocirt, macht nicht den Eindruck eines Mannes, sondern den eines alten Weibes. Bedeutender ist ein kleines Bild von Monteverde, das einen Geistlichen in der Sakristei vorstellt, der müde zu sein scheint, sich die Augen reibt und gähnt. In der Mitte der Sakristei, welche getäfelt ist, steht ein Notenpult. Diese Komposition bietet mehr Interesse als ein anderes Gemälde desselben Malers, welches uns ein etwas prosaisches tessinisches Landmädchen vorführt und übrigens keinen weitern Anspruch macht als den, ein Trachtenbild zu sein.

(Schluß folgt.)

Komité für S. Marco in Venedig.

Es muß weit gekommen sein mit der Gefahr für ein Werk der Baukunst, wenn sich die Notwendigkeit ergiebt, zu seinem Schutze nicht nur die öffentliche Meinung Europas wachzurufen, sondern eine förmliche Organisation einzuleiten, durch welche die Rettungsmaßregeln ins Werk zu setzen sind. In dieser beklagenswerten Lage befinden wir uns mit S. Marco in Venedig, dem Palladium der malerischen Lagunenstadt, einer der eigentümlichsten und ehrwürdigsten Schöpfungen des italienischen Mittelalters! Nicht etwa daß der Einsturz der berühmten Kirche zu gewärtigen wäre; nein, um die Restauration derselben handelt es sich, um eine Restauration, welche — wenn sie wirklich durchgeführt werden sollte, — schlimmer wäre als der gänzliche Verfall.

Es ist bekannt, daß die nördliche Außenseite der Kirche schon vor längerer Zeit, die südliche im Laufe der letzten Jahre eine neue Vertäfelung erhalten hat. Ein Teil des alten Fußbodens ward erneuert, an die Stelle der frühern Mosaiken des Baptisteriums traten moderne Arbeiten. Und um das Maß voll zu machen, schickte man sich an, auch an die Hauptfaçade Hand anzulegen! Kurz, man kann nicht daran zweifeln, daß es im Sinne des leitenden Architekten liegt, den ganzen Bau von Kopf bis zu Fuß nagelneu herzustellen. Wir hätten dann von S. Marco ebensoviel noch übrig, wie wir jetzt von S. Maria di Murano und von dem Fondaco dei Turchi besitzen, d. h. einige Säulenkapitäle und Mosaikreste, die man irgendwo in einer Rumpelkammer oder, wenn das Glück gut ist, in einem Museum unterbringen kann.

Die vor einiger Zeit in Venedig und namentlich in England eingeleitete Agitation, von welcher die Leser in Kenntnis gesetzt wurden, hat nun freilich in diesem Restaurationsfieber eine momentane Beruhigung eintreten lassen. Aber wir sind keineswegs sicher vor einem Rückfall! Unter diesen Umständen hat man in London den Plan gefaßt, ein internationales Komité zum Schutze von S. Marco ins Leben zu rufen, dessen Konstituirung soeben im Zuge ist. Wie aus einem Cirkular ersichtlich wird, welches der Sekretär des Komités, Hr. Henry Wallis, in den letzten Wochen versandte, gehören demselben eine Reihe von Notabilitäten der englischen Gesellschaft an, Architekten, Künstler, Gelehrte und Kunstfreunde, denen sich eine Anzahl hervorragender Männer aus Italien, Deutschland, Österreich, Frankreich, Rußland, den Niederlanden, Amerika u. s. w. angeschlossen haben und hoffentlich noch viele anschließen werden. Als Vicepräsident des Komites fungirt der bekannte englische Architekt und Schriftsteller G. Edm. Street; die Stelle des Präsidenten ist bisher noch offen gehalten. Man wird dieselbe einem Manne von hoher europäischer Autorität anvertrauen wollen, um durch das Präsidium wie durch die Zusammensetzung des Komités die eminente Bedeutung der Sache sofort einleuchtend zu machen.

Nach den Andeutungen, welche das Cirkular enthält und welchen wir nur vollkommen beipflichten können, handelt es sich zunächst darum, in Italien die maßgebenden Persönlichkeiten für die Sache zu gewinnen. Daß dabei taktvoll und mit Schonung des berechtigten nationalen Selbstgefühls vorzugehen sein wird, versteht sich von selbst. Die ganze Organisation darf auch nicht den Anschein der Einmischung in fremde Angelegenheiten haben; sie soll nur der Ausdruck des allgemeinen Interesses sein, welches das ganze gebildete Europa an den Denkmälern Italiens, wie an einem teuren Vermächtnis der Vorfahren, zu nehmen berechtigt ist. In diesem Sinne, hoffen wir, wird man die Sache namentlich in Venedig auffassen und sich den Bemühungen des trefflichen Grafen Zorzi anschließen, der zu den Ersten gehörte, welche ihre Stimme für den bedrohten Markusdom erhoben, und dessen Name auch auf dem Rundschreiben des Londoner Komités nicht fehlt. Höchst wünschenswert wäre es, wenn die Architektenkreise sich der Frage gründlich annehmen und Specialvorschläge zur Konservirung von S. Marco ausarbeiten wollten, welche dem Verfall Einhalt zu thun imstande sind, ohne eine so radikale Erneuerung des ganzen Baues, wie sie der bisherige Leiter der Restaurationsarbeiten plant.

G. v. L.

Kunstlitteratur.

Bodenbelag für den Dom zu Köln. Entwurf von Wilhelm Vogler, Architekt in Wiesbaden, und Friedrich Schneider, Dompräbendat in Mainz. Mainz, C. Wallau. 1880. 10 S. 8.

Nachdem das große Werk des Kölner Domausbaues in der Hauptsache glücklich vollendet ist, liegt unserer Zeit nun die Pflicht ob, für die künstlerische Ausstattung des hehren Gotteshauses, vornehmlich des Innern, in allen seinen Teilen zu sorgen. Von berufenster Seite wird in dem oben bezeichneten Heftchen ein Vorschlag für die Bodenvertäfelung des Domes gemacht, und zunächst in Worten den Grundgedanken Ausdruck verliehen, welche die Verfasser in diesem nicht außer Acht zu lassenden Stücke der Innendekoration verwirklicht sehen möchten. Wir deuten hiermit schon an, daß es denselben nicht nur um einen ornamentalen Schmuck im strengen Sinne des Wortes, sondern auch um figürliche Bodenbilder zu thun ist. Sie meinen — unter Hinweisung auf antike und mittelalterliche Muster — daß die Herbeiziehung von Figuren zu der Bodenvertäfelung nicht bloß erlaubt, sondern im vorliegenden Falle geradezu geboten sei. „Bei der mächtigen Ausdehnung der Räume wäre eine lediglich lineare und ornamentale Ausstattung des Bodens von ermüdender Eintönigkeit.“ Als leitendes Princip für den figürlichen Schmuck wird aufgestellt: „Der Boden soll in großen Zügen die Spuren Gottes in der Geschichte der Führung der Menschheit zeigen.“ Nach Vorhalle, Schiff und Chor des Domes wird sodann dieser Gedankengang gegliedert und vom alten Bunde durch die Heidenwelt bis zu dem durch den Heiland gegründeten Reiche der Gnade eine Reihe typischer Gestalten und Bilder für jeden einzelnen Hauptteil des Ganzen aufgeführt. Der Vorschlag ist sinnreich und mit Sachkenntnis ausgearbeitet; ob er sich aber zur Durchführung empfehlen dürfte, das möchten wir nicht so rasch bejahen. Daß der figürliche Schmuck am Boden nicht der natürliche Schmuck ist, darüber herrscht wohl keine Meinungsverschiedenheit. Jedenfalls müßte sich die Figur der Linie unterordnen und das eigentliche Bodenbild, d. h. die malerische Gruppe, bliebe völlig ausgeschlossen, wenn man nicht in stilistische Fehler verfallen sollte, welche die Vergangenheit mehrfach begangen hat. Dann aber fragen wir: ob denn jene von den Verfassern gefürchtete „Eintönigkeit“ des bloß linearen Bodenschmuckes wirklich zu besorgen ist? Beim Betreten des Domes wird wohl niemand so leicht seinen Blick zu Boden richten, niemals jemand den Boden mit einem Blick überschauen! Und nur in diesem Falle käme die Eintönigkeit des linearen Bodenschmuckes ihm zum Bewußtsein. Der Blick des Besuchers streift nur bisweilen den Boden, eilt flüchtig über ihn hinweg, um in den Wald der Pfeiler, in das Geäst der Gurten und Rippen, in den farbigen Glanz der Glasfenster sich zu verlieren. Und dieser immerhin untergeordneten — wenn auch keineswegs bedeutungslosen — Rolle des Fußbodens in dem Ensemble der dekorativen Kunstmittel des Innern scheint uns ein vorwiegend linearer Stil des Bodenbelags am besten zu entsprechen: eine geometrische Ornamentik, welche deshalb keineswegs monoton zu sein braucht, sondern den ganzen kaleidoskopischen Zauber der Figuren und der Farben in sich bergen kann, welchen die antiken Vorbilder des Opus Alexandrinum und die Wundergebilde arabischer, frühchristlicher, mittelalterlicher Bodenmosaik uns offenbaren. Unter dieser principiellen Einwendung begrüßen wir die vorliegende kleine Schrift und sind überzeugt, daß wie im ganzen, so auch in der angeregten Specialfrage der gute Genius der deutschen Kunst schon das Richtige finden werde.

G. v. L.

Todesfälle.

* **Prof. Th. L'Allemand**, bekannt namentlich als trefflicher Zeichner von Porträts, ist im Oktober zu Hannover gestorben. Er war 1809 in Hanau geboren, besuchte die Akademie in Wien, zog dann nach Frankfurt und Berlin, und ließ sich endlich in Hannover nieder, wo er sich am Hofe König Georgs durch seine in Kreide ausgeführten Bildnisse großer Beliebtheit erfreute. — Aus Rom wird der Tod des Marchese Campana gemeldet, eines in archäologischen

Kreisen wohlbekannten Mannes, dessen große Sammlungen von antiken Vasen, Terrakotten und Marmorwerken vor einigen Decennien, besonders nach Paris und Petersburg, verkauft wurden. — Am 25. Oktober starb in Paris der am 15. Okt. 1817 ebenda geborne Maler Alex. Guillemin, ein Schüler von Gros und Antigna. — Die Wiener Kunstwelt erlitt einen herben Verlust in der Person des frühern Prof. an der dortigen Akademie und berühmten Historienmalers Peter Joh. Nep. Geiger, welcher am 29. Oktober im 76. Lebensjahre aus dem Leben schied.

Kunsthistorisches.

Fund einer römischen Villa bei Aachen. Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Ansiedlungen im Rheinlande ist durch die Aufdeckung einer römischen Villa in der Nähe von Aachen vor einigen Wochen geliefert worden. Auf Veranlassung und unter Leitung des Konservators des Museumsvereins in Aachen, des Hauptmanns a. D. Berndt, wurde die Aufgrabung ausgeführt, nachdem schon 1876 im Propsteiwalde, nahe bei Stolberg an der Rheinischen Eisenbahn, Stücke behauenen Sandsteins gefunden worden waren, welche vermuten ließen, daß sich an Ort und Stelle vielleicht Baureste finden möchten. Die im Laufe des September vorgenommenen Grabungen legten Mauern eines römischen Baues in der Höhe von $\frac{1}{2}$ bis 3 m bloß, sodaß aus dem Grundriß der Umfassungsmauern deutlich die Anlage einer römischen Villa erkannt werden konnte. Das Baumaterial der Mauern — behauener Kohlensandstein, in der Nähe des Platzes gebrochen —, der Mörtel, die Form der im Schutt gefundenen Ziegel, ein an mehrern Stellen aufgedeckter Estrich, Topfscherben mit römischen Stempeln und viele andere kleine Funde lassen jeden Zweifel schwinden, daß hier die Überbleibsel einer römischen Ansiedlung vorhanden sind; auffallend stimmt auch die Größe der Anlage, welche 37 m lang und 21 m breit ist, mit den Maßen der Villa überein, welche südlich vom Römerkastell, der Saalburg, bei Homburg gefunden worden ist. Die Ergebnisse scheinen bedeutend genug, um die völlige Bloßlegung der Villa zu unternehmen; da man aber bei einer Vergleichung der bisher bewegten und noch zu bewältigenden Bodenmenge zu der Überzeugung kommen mußte, daß vor Eintritt des Winters die Arbeit nicht beendigt sein könnte, so ist die Aufgrabung vorläufig bis zur Fortsetzung im nächsten Jahre eingestellt worden. Die bis jetzt bloßgelegten Mauern sind mit Reisig, Laub und Erde soweit wieder zugedeckt worden, daß ihnen durch Regen und Frost kein Schaden zugefügt werden kann.

Kunstvereine.

F. **Kunstgewerbe-Museum in Berlin.** Unter Leitung des stellvertretenden Vorsitzenden, des Ministerialdirektors Greiff, fand Sonnabend den 30. Oktober im Hörsaal des Kunstgewerbe-Museums die diesjährige ordentliche Generalversammlung der Mitglieder des Museums statt. Nachdem die statutenmäßig ausscheidenden vier Vorstandsmitglieder, Herzog von Ratibor, Fabrikbesitzer S. Elster, Historienmaler A. Ewald und Historienmaler A. v. Heyden, durch Acclamation wiedergewählt worden waren, erstattete der erste Direktor C. Grunow den Bericht über das Finanzjahr 1879/80, der sich betreffs der Unterrichtsanstalt zugleich auf das entsprechende, von Oktober zu Oktober laufende Unterrichtsjahr erstreckte, und schließlich delegirte die Versammlung durch Acclamation von neuem Herrn A. Leo als Mitglied und Herrn F. Reichenheim als Stellvertreter desselben in den Prüfungsausschuß für das Jahr 1880/81. — Der Jahresbericht gedachte an erster Stelle dankend der Fürsorge der Staatsregierung, die für die innere Einrichtung des der Vollendung entgegengehenden, von der Unterrichtsanstalt bereits bezogenen Neubaues eine Summe von 334800 Mk. ausgesetzt hat, und teilte anschließend mit, daß für den nächsten Etat eine Erhöhung des jährlichen Staatszuschusses von z. Z. rund 120000 Mk. um die Hälfte dieses Betrages in Aussicht genommen sei. Von den sonstigen Einnahmen ist die der städtischen Friedrich-Wilhelmsstiftung unverändert in Höhe von ca. 15000 Mk. verblieben. Ebenso die Zahl der 119 ständigen Mitglieder des Museums, während die der Jahresmitglieder sich von 278 auf 215 mit einem Beitrage von 4680 Mk. vermindert hat. Im Vorstand und im Personal des Museums ist keinerlei Wechsel eingetreten. Die in einzelnen Abteilungen neu geordnete Sammlung, der Stückzahl nach zu etwa zwei Dritteln aus eigenem Besitz, zu einem Drittel aus Staatsleihgaben bestehend, hat sich von 25063 auf 28057 Nummern erhöht, also einen Zuwachs von 2994 Nummern erhalten, unter denen eine Reihe von Möbeln, zahlreiche deutsche Fayencen, eine ansehnliche Zahl von Zinnarbeiten, verschiedene Schmucksachen [illegible] einer geschnittenen Strombusmuschel, erhebliche Neuerwerbungen an Stoffen u. a. m. sowie als Staatsleihgaben ein großer Gobelin, die Bestände der ehemaligen Musterzeichenschule und eine Reihe von Wandfüllungen aus bemalten Fliesen hervorzuheben sind. Ausstellungen moderner Industrie-Erzeugnisse haben, abgesehen von zwei Kollektionen auswärtiger weiblicher Handarbeiten, nicht veranstaltet werden können, da die neuerworbene, jetzt in die betreffenden Abteilungen eingeordnete v. Brandtsche Sammlung den verfügbaren Raum vollständig in Anspruch nahm. Dagegen hat das Museum außer andern Leihgaben für längere Zeit die Eisenhoitschen Silberarbeiten vorführen können und in deren galvanoplastischen Nachbildungen eine hervorragende Bereicherung erhalten. Die völlig neugeordnete Sammlung der Gipsabgüsse ist von 2461 auf 2529, die der Originalaufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände von 420 auf 459 Nummern, der Bestand der Bibliothek, für die außer dem Etat aus einem besonders bewilligten, bis zur Höhe von 72500 Mk. verwendeten Fonds ca. 12000 Mk. zur Verfügung standen, an Büchern und Abbildungen um 810, derjenige der Lehrmittel aus demselben Fonds um 1062 Nummern vermehrt worden. In dem Besuch der Unterrichtsanstalt, die mit dem neu begonnenen Unterrichtsjahre in wesentlicher Umgestaltung (von der wir bereits an anderer Stelle berichtet haben) in eine neue Entwicklungsperiode eintritt, hat sich gegenüber einer Entlastung der früher überfüllten untern Klassen infolge der auch anderwärts, namentlich in der Volksschule, gesteigerten Pflege des vorbereitenden Zeichenunterrichts eine erhöhte Beteiligung an den obern Klassen herausgestellt. Bei einer Ausgabe von durchschnittlich 650 Unterrichtskarten pro Quartal ergab sich eine Steigerung der gezahlten Unterrichtshonorare auf 13512 Mk., wobei zu bemerken ist, daß 10% der Karten auf Freistellen entfallen und außerdem die den verschiedensten kunstindustriellen Berufszweigen angehörigen Inhaber der 14 Staatsstipendien, der 3 Stipendien der Kronprinz-Friedrich-Wilhelmstiftung und des neu hinzugekommenen Stipendiums der Warkwaldstiftung völlig freien Unterricht genießen. Eine Thätigkeit des Museums nach außen hin endlich hat sich in der weitern Herstellung und Vorbereitung der Gipsabgüsse und Photographien, sowie neuerdings auch der galvanoplastischen Nachbildungen des Lüneburger Ratssilberzeugs, deren Verzeichnisse unentgeltlich zu beziehen sind, in der Veranstaltung der Weihnachtsmesse und der kunstgewerblichen Konkurrenz und in der leihweisen Abgabe von mehr oder minder zahlreichen Besitzstücken an den Mitteldeutschen Kunstgewerbe-Verein, an die im Frühjahr 1879 stattgehabte Ausstellung von Reiseskizzen ꝛc., an die Berliner Gewerbe-Ausstellung, an die Ausstellung westfälischer Altertümer zu Münster, an die Zeichenakademie zu Hanau und an die Fachausstellung der Drechsler und Bildschnitzer zu Leipzig bekundet. — Dem an die Teilnehmer der Versammlung ausgegebenen Kassenbericht entnehmen wir zum Schluß noch, daß einer Einnahme im Ordinarium von 154146 Mk. 26 Pf. eine Ausgabe von 145860 Mk. 70 Pf. gegenübersteht, von der rund 22500 Mk. auf Sammlungsankäufe, 2260 Mk. auf die Bibliothek, 44760 Mk. auf die Unterrichtsanstalt und 72000 Mk. auf die gesamten Verwaltungsbedürfnisse inkl. der Gehalte der Ober- und Unterbeamten entfallen.

Vermischte Nachrichten.

Kunstgewerbemuseum und Kunstgewerbeschule in Düsseldorf. In dem nächstjährigen Etat befindet sich eine Forderung von 180000 Mk. als Beitrag für die Kosten der Instandsetzung des sogenannten alten Akademiegebäudes in Düsseldorf zu städtischen Zwecken, insbesondere zur Herstellung eines Gebäudes für ein Kunstgewerbemuseum

und eine damit zu verbindende Kunstgewerbeschule. In der Begründung dieses Begehrens heißt es, daß der Stadt Düsseldorf durch ein zum Zweck des Retablissements der dortigen Kunstakademie geschlossenes Abkommen der der letztern gehörige Grund mit den darauf befindlichen Gebäuden, soweit dieselben den Anstaltszwecken gedient hatten, gegen Überlassung des Bauplatzes für das dortige neue Kunstakademiegebäude überwiesen und zugleich zu den vorangegebenen Zwecken die Summe von 225000 Mk. bewilligt worden ist. Die Stadt beabsichtigt jetzt, den Bau einer Kunstgewerbeschule und eines Kunstgewerbemuseums auszuführen. Von den 225000 Mk. werden 45000 Mk. durch die gleiche Kaufsumme für den der Stadt gleichfalls überlassenen Grund des abgebrannten nördlichen Schloßflügels und ein daran stoßendes unbedeutendes Areal ausgeglichen, der Rest von 180000 Mk. soll im Laufe des nächsten Etatsjahres so weit zur Auszahlung gelangen, als durch den nachgewiesenen Beginn und Fortgang des Baues die Erreichung des Bauzwecks hinreichend gesichert erscheint.

Denkmal auf dem Niederwald. Vor einigen Tagen ist die große, für das Niederwalddenkmal bestimmte „Germania", welche ungefähr die Höhe eines dreistöckigen Gebäudes hat und 800 Ctr. wiegt, aus dem Atelier des Professors Schilling in Dresden nach München zum Guß befördert worden. In nächster Zeit folgen ihr die beiden auch schon vollendeten Sockelfiguren „Krieg und Frieden", ebenfalls im Modell einen prächtigen Eindruck machen. An den Reliefs, welche bekanntlich den „Auszug zum Kampfe" und die „Kaiserproklamation" darstellen, ist der treffliche Meister mit drei bis vier seiner Gehülfen unausgesetzt thätig.

Kg. **Gehrings neues Emailverfahren** auf Eisen, Sand- und Kalkstein, Marmor, Granit, Thon und Cement eröffnet eine ganz neue Perspektive für Wandmalerei. Diese Erfindung des als tüchtiger Chemiker bekannten rechtskundigen Bürgermeisters der Kreishauptstadt Landshut gestattet nicht bloß, die genannten Stoffe mit einer dauerbaren, gleichwohl aber die Struktur derselben, sowie bei bearbeitetem Eisen jeden Hammerschlag und Feilenstrich erkennen lassenden Emailüberzug von beliebiger Farbe zu überziehen, sondern auch mit matter oder glänzender Vergoldung mittels Einschmelzens zu versehen, wie denn ein Stück von jenem feinen marmorartigem Kalkstein, mit dem das neue Parlamentshaus in Wien überkleidet wurde, in dieser Weise vergoldet, von köstlichster Wirkung ist. Daß ein Überzug von Wasserglas dem Wind und Wetter ausgesetzte Wandmalereien nicht gegen die Zerstörung schützt, haben neulich wieder jene an der Fronte des Maximilianeums in München gelehrt: sie sind zum größten Teile bis zur völligen Unkenntlichkeit zerstört. Nun bietet aber Dr. Gehrings Erfindung eine Technik, welche alles leistet, was nach dieser Richtung billiger Weise verlangt werden kann. Gehring gebietet über eine außerordentlich reiche Skala von Wasserfarben und schmilzt diese vollkommen in den Grund ein, so daß sie mit diesem eins werden. Und dies Verfahren ist nicht bloß im Atelier anwendbar, sondern auch da, wo der zu bemalende und zu emaillirende Stoff bereits mit einem Gebäude in dauernde Verbindung getreten ist, und ermöglicht in diesem Falle mit derselben Leichtigkeit wie die Bemalung oder Vergoldung eines Kapitäls 2c. jene einer ganzen Wandfläche. Die Konsequenzen ergeben sich von selbst: der ausführende Künstler hat die doppelte Möglichkeit, unmittelbar an die mit Cement bekleidete Wand zu malen und sein Werk dann einzuschmelzen oder aber sein Bild auf eine Anzahl von Thon- oder Cementplatten zu malen, diese dem Schmelzverfahren zu unterziehen und dann wohl aneinander gepaßt mit der in Aussicht genommenen Wand in bleibende Verbindung zu bringen, wie das bei Mosaikplatten geschieht. Daß diese Technik entschieden weniger Zeit in Anspruch nimmt und billiger ist als musivische Arbeit, bedarf keiner weitern Ausführung, wenn man bedenkt, daß das Einschmelzen eines Tones in einem Quadratmeter Eisenblech nur auf etwa 38 Pfennig Reichswährung (19 Kreuzer österr. W.) zu stehen kommt. Die Dauerbarkeit des von Dr. Gehring erfundenen Emails ist durch amtliche Zeugnisse bestätigt, wie denn z. B. ein elektromagnetischer Läutapparat in Penzberg, von Dr. Gehring emaillirt, unter den denkbar ungünstigsten Verhältnissen noch nach einem Jahre keine Spur von Oxydation zeigte, während früher nichtemaillirte schon nach etlichen Wochen durch Oxydation unbrauchbar wurden und entfernt werden mußten. Aus Frankreich und Österreich haben sich bereits Kauflustige gemeldet, welche das Geheimnis des Verfahrens an sich bringen wollen.

Zeitschriften.

The Academy. No. 442.
The illuminated Mss. at the Brussels exhibition, von J. W. Bradley.

L'Art. No. 305 u. 306.
Nuremberg et le Musée germanique, von Ch. von Weber (Mit Abbild.) — Les arts au moyen-âge, von E. Soldi. (Mit Abbild.) — Defendente de Ferrari da Chivasso, von Baron. Fr. Gamba. (Mit Abbild.) — Deuxième centenaire de la fondation de la comédie-française, von E. Véron. — L'histoire artistique du métal: le métal au moyen-âge, von R. Ménard. Le musée étrusque de Florence, von Al. Lisini. (Mit Abbild.) - E. Guimet, Promenades japonaises, von E. Véron. (Mit Abbild.)

Deutsche Bauzeitung. No. 81 87.
Das deutsche Dreifenster-Wohnhaus mit dem Motiv der altdeutschen Diele, von Ebe & Benda. (Mit Abbild.) — Edwin Oppler †, von A. Haupt. - Zur Mainzer Rheinbrücken Konkurrenz, von W. Wagner. — Zum fünfzehnten Oktober 1880. — Ein historisches Gedenkblatt aus der Kölner Dombau-Hütte. — Die Gewerbe- und Kunst-Ausstellung zu Düsseldorf. — Das rekonstruirte Gebäude des Vereinigten Staaten-Patent-Amts zu Washington. (Mit Abbild.) — Die Dombau-Feier in Köln. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 20.
L'exposition historique belge. — Le salon de Gand: von Ad. Siret. — L'art industriel à l'exposition de l'Union Centrale, von H. Jouin.

Kunst und Gewerbe. No. 44 u. 45.
Die Bücher der Schreibmeister im Bayerischen Gewerbe-Museum. Die Gewerbe-Ausstellung in Schongau, von P. Koch. — Kunstgewerbeverein zu Magdeburg. — Die Entwickelung der Berliner Kunsttischlerei und Möbelfabrikation. — Schluss der Düsseldorfer Ausstellung.

Kunstkroniek. No. 15 u. 16.
Herinneringen van Giovanni Duprè. — De stryd om the canarische eilanden in de middeleleeuwen. — De ruïnen by de Farnesina.

The American Art Review. No. 12.
Dr. William Rimmer, von T. H. Bartlett. (Mit Abbild.) — The history of wood-engraving in America, von W. J. Linton. (Mit Abbild.) — The works of the American etchers: James D. Smillie, von S. R. Koehler. (Mit Abbild.) — The Balawat gates and their relation to assyrian art, von Th. G. Pinches. (Mit Abbild.) — The salon of 1880, von F. de Syène.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 9 u. 10.
Niederösterreichische Gewerbe-Ausstellung. Tafeln: Bronzeschale im Museo archeologico di Brera in Mailand. — Moderne Entwürfe: Glasmalerei; Aufsatzschrank; Console aus Schmiedeeisen; Armlehnstuhl. — Abbildungen: Bronze-Epitaphium, Nürnberger Arbeit v. J. 1599. — Moderne Entwürfe: Handtuch-Bordure, entw. von Prof. J Storck. — Schale, einem Holbein'schen Entwurfe nachgebildet. — Laterne aus Schmiedeeisen. — Geschnitzter Schrank. — Spitzenkragen, entw. von Prof. J. Stork.

The Portfolio. No. 130.
Painters etchings: Colin Hunter. — Cambridge: Gonville and Cains College; Queens College, von J. W. Clark. (Mit Abbild.) — Dürers „Melancolia".

Chronique des Arts. No. 31.
Jules Jacquemart, von L. Gonse. — Jules Labarte. — Correspondance belgique. — Un nouveau document sur Raphaël, von E. Müntz. — La céroplastie. — Monuments mégalithiques. — Les fouilles en Grèce.

Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen. I. Supplement.
Filarete's Tractat von der Architektur, von R. Dohme. (Mit Abbild.) — Zur Entstehung des Breviarium Grimani, von H. Grimm. (Mit Abbild.) — Adam Elsheimer, von W. Bode. (Mit Abbild.) — Die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts: Matteo de' Pasti, von J. Friedländer. (Mit Abbild.) — Ein Holzschnitt von Marcantonio Raimondi, von Fr. Lippmann. (Mit Abbild.) — Beiträge zur christlichen Archaologie und Kunstgeschichte, von F. X. Kraus.

Briefkasten der Redaktion.

Frhr. v. M. in Friedersdorf bei Lauban: Besten Dank für die Erinnerung; das Gewünschte wird folgen.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Wolfgang Kirchbach, Salvator Rosa.

Roman in 2 Bänden. Broschirt. *M.* 8. —. Eleg. geb. *M.* 10. —.

Wolfgang Kirchbach, kürzlich durch eigenartige Märchen bekannt geworden, denen der Ästhetiker F. Vischer, Verf. von „Auch Einer", bedeutsames Lob spendete, tritt mit einem glänzenden Roman auf, der ein treues Bild der Kultur Italiens, über ein Jahrtausend nach F. Dahn's Kampf um Rom, zur Zeit der spanischen Fremdherrschaft in Neapel giebt. Salvator Rosa, die genialste Künstlererscheinung seiner Zeit, als Maler und Komponist wie als Satiriker berühmt, als excentrischer, geistvoller Kopf bekannt, wohl auch zeitweilig im Rufe eines Briganten, hat in die politischen Kämpfe für die Befreiung Italiens in modernem Geiste eingegriffen; er, wie das Haupt der Neapolitaner Malerschule, Ribera, stehen im Mittelpunkte des farbenprächtigen Kulturbildes.

Versteigerung v. Antiquitäten u. Kunstgegenständen in Amsterdam.

Die Unterzeichneten werden am **23., 24. und 25. November a. c.** im Locale **„Pictura"**, Wolvenstraat 19, öffentlich versteigern die bedeutende Sammlung von

Kunstgegenständen, Antiquitäten, Oelgemälden, etc.
nachgelassen von
Herrn **J. Josephus Jitta** in Amsterdam.

Diese Sammlung enthält schöne Arbeiten in Cristal und Stein, Cameen, Sculpturen in Holz und Elfenbein, Uhren, Juwelen, Fächer, Miniaturen, Emaillen, Porzellane, Fayencen, Arbeiten in Gold und Silber, ein grosses Oelgemälde von A. J. Mytens, einige moderne Gemälde, etc. etc.

Ausstellung vom 18. bis 22. November.

Kataloge sind direct von den Unterzeichneten zu beziehen, illustrirte Kataloge zu 4 Mark.

Van **Pappelendam & Schouten,**
Wolvenstraat 19, Amsterdam. (3)

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen, sowie durch die Verlagsbuchhandlung **R. v. Waldheim in Wien**, Stadt, Schulerstraße 13, zu beziehen:

Ingenieur- u. Architekten-Kalender
für
1881.

Ein **Taschenbuch** nebst **Notizbuch** für Architekten, Baumeister, Civil-Ingenieure, Eisenbahn und Maschinenbau Ingenieure, Studirende an polytechnischen Hochsch. 2c.

Herausgegeben von
Prof. Dr. R. Sonndorfer.
Dreizehnter Jahrgang.
Mit einer Separat-Beilage.

Die **Wiener Bauordnung** und die **Bauordnung von Niederösterreich** mit Ausschluß von Wien.

Elegant in Leinwand gebunden. Preis 2 fl. ö. W. = M. 4. — (1)

Für Kunstfreunde.

Der vollständige Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin,** (enthaltend moderne und classische Bilder, Pracht- und Gallerienwerke 2c.) mit 4 Photographien nach Vautier, Schirmer, Savoldo, van Dyck ist durch jede Buchhandlung oder direct von der Verlagshandlung gegen Einsendung von 50 Pf. in Freimarken zu beziehen. (6)

Zu verkaufen

sind sechs als echt beglaubigte

Porträt-Köpfe von Denner.

Näheres unter **M. D. 21** durch die Expedition dieses Blattes. (4)

Verlag von Fr. Thiel in Leipzig.

Mozart.

Nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen.

Von **Dr. Ludwig Nohl.**

Mit den Bildnissen von
Mozart als Knabe und Mann, Constanze Mozart, Familie Mozart.

26 Bogen. 8°.

Geheftet 6 M. — Elegant gebunden: 7 M. 50 Pf.

Inhaltsverzeichniß.

I. Aus der frühesten Kindheit. — II. Von den ersten Kunstreisen. — III. Des Knaben Auftreten in Paris. — IV. In England, Frankreich und Schweiz. — V. Die erste Oper. — VI. Der Triumphzug in Italien. — VII. Die große Pariser Reise. — VIII. Mozart als Mann. — IX. Mozart als Künstler und Mensch. — X. Verschiedene Einzelberichte. — XI. F. Rochlitz „Verbürgte Anekdoten" und „Kleinigkeiten". — XII. Aus der letzten Lebenszeit.

An Künstler.

Herr T. C. Button.

Agent für den Kauf und Verkauf von Kunstwerken.

Geschäftslokale No. 36 Peascod Street und No. 2 Pilgrim Place in Windsor, England. (5)

Kataloge à 6d u. 1 sh.

Passendes Festgeschenk

OPERN-CYCLUS
von
MOR v. SCHWIND
14 Compositionen
in Lichtdruck mit Text v. Ed. Hanslick.
PRACHTBAND
in Quartformat.

PREIS 20 MARK.

Friedr. Bruckmann's Verlag - München.

Preis-Ermässigung von Kunstblättern.

Bei Auflös. eines renomm. Kunstgeschäfts erwarb ich einen gr. Posten nachsteh. ***Original-Photograph.*** (keine Kopieen) in Imp.-Fol. u. liefere zu beiges. ausserord. billigen Preisen:

Rafael, Madonna della Sedia, Orig.-Phot. in Imp.-Fol., Ladenpr. 15 M., für 6 M. In eleg. breit. antik. Holzrahmen (30 M.) für 15 M.

Rafael, Sixtin. Madonna (ohne Engel etc.), Orig.-Phot., Imp.-Fol. (15 M.), für 6 M. In eleg. antik. Holzrahmen (30 M.) für 15 M.

Guido Reni, Ecce Homo. Orig.-Phot., Imp.-Fol. (15 M.), für 6 M. In eleg. antik. Holzr. (30 M.) für 15 M.

☞ Es werden nur tadellose Expl. geliefert u. sind als eleg. Weihnachtsgeschenk bes. zu empfehlen.

Potsdam, Nauenerstr. 3.
J. Rentel's Verlag und Antiquariat.

Neuester
illustrirter Preis-Catalog,
October 1880, 109 Abbildungen, gratis.
Gebrüder Micheli, (2)
Berlin, Unter den Linden 12,
Bildhauer, Kunstverleger, Gypsgiesserei für moderne u. antike Bildwerke.

Von meinem soeben erschienenen

Kunstlager-Katalog VI,

Radirungen etc. älterer Maler, sowie Kupferstiche älterer und neuerer Meister (2238 Nummern) enthaltend, stehen Kupferstichsammlern auf Verlangen Exemplare gratis u. franco zu Diensten. **Franz Meyer,** Kunsthändler.
Dresden, Nov. 1880. Seminarstr. 7.

Für Salon und Weihnachtstisch!

Goldene Bibel. Die hl. Schrift illustrirt von den grössten Meistern der Kunstepochen. Altes Testament — Neues Testament Jedes Testament in Prachtband M. 30. Ausg. für kathol. — Evang. Ausgabe.

Aus dem Schwabenland. Malerische Ansichten in Landschaft u. Architektur Compl. cart. M. 50., compl. geb. M. 54.

Schwind, Sieben Raben. Ausgaben a M 78. —, M. 48. —, M. 30. M. 23. —, M. 15. —

Schwind, Schöne Melusine. Ausgaben à M 150. —, M. 120. M. 36. —, M. 26. —, M. 18. —

Die Klassiker der Malerei I Serie. Italienische Renaissance. II. Serie. Niederländer und Spanier Jede Serie compl. in Prachtbd. geb. Mark 105. — (Ist auch in Lief. à M 2. 50. zu beziehen

Die Französischen Maler des XVIII. Jahrh. (III. Serie der Klassiker der Malerei) Compl. in Original-Prachtb. M. 105. (Preis à Lieferung Mark 2. 50.

Bilder aus Elsass-Lothringen Orig.-Zeichnungen v. Assmus. Text v. Stieler. Brosch. M. 20., Origprchtb. M. 25., Saffb M. 35.

Natur & Dichtung. Deutsche Lieder. Prachtband M 37. 50.

Verlag von PAUL NEFF in Stuttgart. Zu beziehen durch jede Buchhandlung

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Abriss der Geschichte der Baustyle. Leitfaden für den Unterricht und zum Selbststudium. Unter Zugrundelegung seines grösseren Werkes bearbeitet von *Wilh. Lübke.* Vierte stark vermehrte Auflage. Mit 468 Holzschnitten. 24 Bogen gr. 8. 1878. broch. 7 M. 50 Pf; geb. 8 M. 75 Pf.

☛ Bei grösseren Parthiebestellungen für Bau- und Gewerbeschulen erfolgt eine wesentliche Preisreduktion.

Kohlscheins Stich nach Raffaels hl. Caecilie.

In meinem Verlage erscheint und wird in verschiedenen Druckgattungen noch vor Weihnachten d. J. ausgegeben:

Die heilige Caecilie

nach dem Gemälde von **Raffael** in der Pinakothek zu Bologna gezeichnet und in Linienmanier gestochen

von

Joseph Kohlschein.

(Stichgrösse 48 zu 72 cm.)

(Pendant zu Raffaels Madonna di San Sisto, gestochen von J. Keller.)

Preise der verschiedenen Druckgattungen: Epreuves de remarque 500 M.; Epreuves d'artiste 300 M ; Avant la lettre auf chines. Papier 160 M.; Avant la lettre auf weiss. Papier 120 M.; Mit der Schrift auf chines. Papier 80 M.; Desgl. auf weiss. Papier 60 M.

Der Stich wurde auf der diesjährigen hiesigen Kunst- und Gewerbe-Ausstellung mit der goldenen Medaille, der höchsten verliehenen Auszeichnung für Kupferstechkunst, prämiirt. Eine eingehende Besprechung des Stiches brachte diese Zeitschrift in der No. 44 des XV. Jahrgangs aus der Feder J. E. Wessely's.

Bestellungen nimmt jede Buch- und Kunsthandlung, sowie der Unterzeichnete entgegen. (5)

Düsseldorf, im Herbst 1880.

Eduard Schulte, Kunsthandlung.

Statt 195 M. für 75 M.!

Das nachstehende grossartige Prachtwerk:

A. Kretschmer,
Deutsche Volkstrachten.

88 Originalzeichnungen künstlerisch in Farbendruck ausgeführt v. J. G. Bach in Leipzig, Gross Quart-Format in elegantem Original-Prachtband (Ganz Saffian mit Goldschnitt) offerire ich, soweit die Vorräthe reichen, in neuen untadelhaften Exempl. statt 195 M. **für 75 M.** franco p. Post unter Nachnahme. (2)

Dresden N., Melanchthonstr. 3. **Felix Schöne.**

FAUST
ERSTER THEIL
VON
GOETHE.
Mit fast 100 Bildern und Zeichnungen
von
A. von Kreling.
Neue Quartausgabe in Prachtband.
PREIS 20 MARK.
Friedr. Bruckmann's Verlag in München.

Zweite Aufl. des berühmten Werkes:
Kretschmer & Rohrbach
Trachten der Völker
vom Beginn der Geschichte bis zur Jetztzeit.
Chronolog. Darstellung in Form u. Farbe, erscheint in 26 Liefgn. à 4 M. Prospect und erste Liefg. ist in jeder guten Buchhandlung zu haben.

II. Ausgabe.
John Milton,
Das verlor. Paradies,
illustrirt von **Gustav Doré.**
Pracht-Ausgabe in 10 Lief. à 4 Mark.
Leipzig. **J. G. Bach's Verlag.** (3)

Zeitschrift für bildende Kunst,
complet u. einzelne Bände
sucht
F. Schöne in Dresden
Melanchthonstraße 3., I. (3)

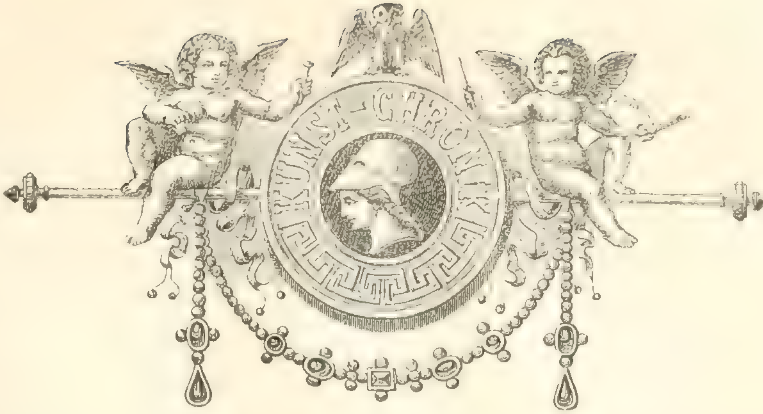
Hierzu eine Beilage der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

25. November



Nr. 7.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das neue Opernhaus in Frankfurt a. M.

Am 20. Oktober wurde das neue Theater zu Frankfurt in Gegenwart des deutschen Kaisers feierlich eröffnet. Nachdem in den letzten Wochen noch mit Aufbietung aller Kräfte gearbeitet worden war, bot sich am Eröffnungstage das neue Haus von außen und innen im wesentlichen dem Beschauer fertig dar: sein Gesamteindruck ist der, daß es in der That, wie das Festspiel behauptete, als ein Musentempel erscheint. Von allen Seiten frei in den Promenaden gelegen, zeigt es im großen und ganzen die langgestreckte Form des Tempels, von welcher jedoch dem Zwecke gemäß mancherlei Abweichungen eintreten mußten. In der Längenrichtung erhebt sich in der Mitte ein mächtiger Oberbau, durch dessen Durchführung fast über die ganze Ausdehnung hin das Ganze einen einheitlichen Charakter erhält, der andern Theatern in bedenklicher Weise abgeht. Die Façade erhält ihren Charakter dadurch, daß der Unterbau kräftig vortritt und durch einen besondern Giebel nach obenhin seinen Abschluß erhält, während ein Balkon die weitere abstufende Funktion nach vorne zu übernimmt. Dieser Vorbau wird durch Eckrundbauten mit dem Hauptgebäude in Verbindung gesetzt. Das auf einem in Quadern ausgeführten Unterbau sich erhebende Hauptgeschoß wird von Säulen und Pilastern getragen, zwischen welchen sich Rundbogen spannen; der Oberbau dagegen zeigt nur eine Gliederung durch Pilaster, zwischen welchen für sechzehn Nischen Raum bleibt. Nach der Vorder- und der Rückseite schließt er mit je einem Giebel ab. Der ganze Bau erreicht die Höhe von etwa 34 m und bedeckt einen Raum von etwa 4000 □m *).

Macht schon das Äußere in seinen architektonischen Formen einen äußerst wohlthuenden Eindruck, so steigert sich dieser noch beim Betreten des Innern. Durch eine Vorhalle, welche zur ersten Aufnahme der die unter dem Balkon gelegene Einfahrt benutzenden bestimmt ist, tritt man in das Vestibül, um rechts oder links an die Kassen zu gelangen. In das Vestibül führen ferner die Eckrundbauten, welche bequeme Eingänge für die zu Fuße kommenden enthält. Zeigt schon das Vestibül wohldisponirte Verhältnisse (19 m lang, $8\frac{1}{2}$ m breit, $6\frac{1}{2}$ m hoch), so erheben sich diese zu hoher Schönheit, sobald wir durch eine der fünf Thüren in das Treppenhaus eintreten, dem wir ohne Zögern innerhalb des ganzen Baues den ersten Platz in Bezug auf Schönheit der Anordnung, auf wohlthuende Wirkung der Verhältnisse, auf Feinheit der Ausführung von Seiten der Architektur, zuerkennen (18 m tief, 28 m breit, $16\frac{1}{2}$ m hoch). Rechts und links führt eine geräumige Freitreppe in je drei Absätzen aufwärts. Beim zweiten Absatz begegnen sich die Treppenarme, um von da wieder auseinanderzugehen. Von dieser Stelle aus hat man einen prächtigen Überblick. Wendet man sich nach dem Eingange zurück, so sieht man vor sich die fünf mächtigen Fenster, durch Pilaster getrennt und im

*) Die Zahlenangaben sind einem in der „Frankfurter Presse" vom 17. Oktober Nr. 774, erschienenen Aufsatz entnommen, der seiner ganzen Haltung nach offenbar aus nahe beteiligten Kreisen hervorgegangen ist. Er enthält ausführlich alle baulichen Einzelheiten, von denen hier manches nur berührt werden kann.

Rundbogen abgeschlossen, welche den Blick nach dem Foyer öffnen, zur rechten und zur linken Seite je eine Säulengalerie, von fünf Bogen überspannt, welche einerseits in das Foyer, anderseits in den Logenkorridor führt, und rückwärts öffnen sich, den Foyerfenstern entsprechend, fünf andere, welche den Durchblick in die Umgänge von zwei Rängen gewähren. Auf den Pilastern der beiden Fensterseiten stehen Skulpturen. Von dem Hauptgesims vermittelt eine reiche mit Stuck verzierte Wölbung die Verbindung mit der durch Kassetten gegliederten Decke, deren Mittelfeld durch ein Deckengemälde geschmückt ist. Das Hauptfoyer selbst hat den Charakter eines großen Saales, der sich nach der Straße zu auf eine Loggia und den Balkon öffnet und an den Schmalseiten von je einem viertelkreisrunden Eckraum flankirt wird. So ist die Pracht und Bequemlichkeit des Foyers auf einen Punkt koncentrirt, was für die Noblesse der Erscheinung höchst wirksam ist. Für die Praxis stellt sich die Sache anders. Der schöne Raum ist in einem kurzen Zwischenakt nicht zu erreichen, so daß nach diesem Gesichtspunkt hin die in andern Gebäuden sich unmittelbarer an den Zuschauerraum anlehnenden und ihn in seiner ganzen Ausdehnung begleitenden Foyers ihren Zweck sicherer erfüllen. An ihre Stelle treten hier Korridore, welche jedoch im Verhältnis zu der prächtigen Ausstattung des Foyers nicht einen zum Bleiben einladenden Eindruck machen. Und doch werden sie die eigentlichen Erholungsräume abgeben müssen, die in kurzer Zeit erreichbar sind. Dazu mußten sie freilich etwas wohnlicher werden und die Möglichkeit einer Erfrischung bieten, was jetzt nur im Hauptfoyer der Fall ist.

Der Zuschauerraum enthält, unserer Quelle zufolge, 345 Sperrsitzplätze, 175 Parterresitzplätze, 134 Parterrestehplätze, 112 Plätze in den Parkettlogen, 179 in den Balkonlogen, 169 im ersten Rang, 335 im zweiten Rang und 551 im dritten Rang, im ganzen 2000 Plätze. Äußerlich repräsentirt sich der Raum so, daß zunächst an die Bühne die ungewöhnlich geräumigen Prosceniumslogen stoßen, von welchen aus die fünf Ränge übereinander in einer im Verhältnis zu der Größe des Raumes schmalen Linie sich rings herum ziehen. Nur im ersten Rang, dem sog. Balkon, erweitert sich die Mittelloge zu bedeutender Tiefe. Von außerordentlich schöner Wirkung ist ein Säulenumgang im dritten Rang, der Galerie, welcher seinerseits die große Decke trägt. Es wird so jeder Eindruck lastender Schwere oder Enge des Raumes aufgehoben; er schließt sich frei und leicht und verbannt dadurch jedes beengende Gefühl.

Der Gesamteindruck läßt sich dahin zusammenfassen, daß überall in der Architektur ein einheitlicher Geist waltet, der seine Aufgabe groß und würdig aufgefaßt und mit den ästhetischen Anforderungen in Einklang gebracht hat. Wie es mit der Erfüllung der praktischen Anforderungen steht, darüber wird erst die Erfahrung längerer Zeit ein Urteil abzugeben berechtigt sein.

Haben wir nach dieser ersten und wichtigsten Seite eines Bauwerkes uns durchaus zustimmend aussprechen können, so kann dies leider nach der zweiten Seite hin, der der Ausschmückung des Baues, nicht der Fall sein. Was den Ruhm und den künstlerischen Wert der Architektur uns so hoch stellen läßt, die einheitliche Durchbildung des aus praktischen Rücksichten entstandenen Werkes zu schönheitsvoller Gestaltung und, soweit es im Wesen der Architektur liegt, zur verständlichen Aussprache des Zweckes, welchem das Werk gewidmet ist, eben dies läßt sich von der Ausschmückung nicht behaupten. Kann die Architektur durch ihre Formen nur im allgemeinen verkünden, daß der Zweck dieses Gebäudes über das Alltägliche hinausgeht, kann sie uns im allgemeinen die Empfindungen des Weihevollen und Bedeutenden erwecken, so muß es Aufgabe der Ausschmückung sein, diese allgemeine Empfindung zu specialisiren und in der ihr möglichen deutlicheren, das Einzelne zum Ausdruck bringenden Sprache uns erzählen, welcher besondere Kultus der weihevollen Stimmung hier seine Stätte gefunden hat. Die einfache und in ihrer Einfachheit vielleicht einförmig erscheinende Antwort: „der dramatischen Kunst in Ton und Wort" (denn auch das große Drama findet hier neben der Oper seine Stätte) erfährt ihre reiche Modifikation durch die Mannigfaltigkeit des Dramas selbst, wodurch dem Künstler Gelegenheit geboten ist, sich vor Wiederholungen zu hüten, sodann aber auch durch die Mannigfaltigkeit des Ortes, an welchem die Sprache der Ausschmückung zum Ausdruck kommt. Diese Mannigfaltigkeit aber muß sich einem einheitlichen Plane unterordnen, damit ein immer neuer, eigenartiger Reiz den Grundgedanken immer deutlicher hervortreten lasse, damit dieser zu dem immer neuen Raum in immer neue, nur diesem entsprechende Beziehungen trete, damit die richtige Stimmung beim Eintritt und Durchwandern des Hauses bis zu unserem Platze geweckt, gesteigert und eindringlich gemacht werde. Da wäre denn wohl vor allen Dingen die Vorfrage zu entscheiden gewesen, ob die Sprache, die geredet werden soll, griechisch oder deutsch, klassisch oder romantisch sein solle. Die Antwort mußte dem Charakter des Gebäudes entsprechend ausfallen; dies aber zeigt uns entschieden eine möglichst nach Griechenland hinneigende Renaissance. So wie aber diese selbst aus einer Anpassung antiker Formen an unsere Bedürfnisse, an unsere Empfindungsweise entstanden ist und immer neu entsteht, so wird es auch mit der Ausschmückung des

Raumes der Fall sein: auch hier wird sich das Moderne mit dem Antiken taktvoll zu vereinigen haben. Wenn sie aber plump in schroffem Gegensatz gegen übertreten, so wird ein Mißverhältnis an Stelle des Einklangs die Folge sein. Da nun bei der Ausschmückung keine einheitliche Leitung wie beim Bau da war, da die verschiedenartigsten Einflüsse und Rücksichten sich geltend machten, so tritt dem planvollen Bau eine planlose Ausschmückung entgegen, die neben Mangelhaftem Gutes zeigt, als Ganzes aber voll Widerspruch ist und eben dadurch ihren höchsten Zweck nicht erreicht. Wer freilich nur in jedem einzelnen Augenblick nur den einzelnen Eindruck walten läßt, nicht aber das Einzelne zum Ganzen zusammendenkt, wem der Schmuck nur eine imponirende Äußerung der Pracht und des gebietenden Reichtums ist, nicht aber ein sinnvoller Ausdruck individueller Stimmung und innerlichen Lebens, wem unvermittelte Gegensätze nur um so pikantern Reiz bieten, nicht aber die Sinne beleidigen, der wird vieles bestaunen und laut bewundern. Die Kunst zielt aber nicht auf Schöpfung von Einzelheiten, sondern von Ganzen, und auch der Schmuck gehört in den Bereich der Kunst.

Der Außenschmuck spricht zunächst griechisch. Den Giebel des Unterbaues bekrönt ein zweifelhafter Apoll, von Greifen gezogen: Apoll hat mit dem Drama nichts zu thun; er ist also der allgemeine Ausdruck dafür, daß hier die Dichtung einen Kultus gefunden hat. Auf dem Vordergiebel des Oberbaues tanzt ein zierlicher Pegasus — wenigstens lassen ihn die Flügel als solchen erkennen; der Pegasus hat mit dem Drama speciell nichts zu thun — also Ausdruck der Poesie überhaupt, nicht der dramatischen Dichtung. Auf dem Giebel der Rückseite sitzt die Göttin der Poesie, einen Genius unterrichtend — also wieder die Dichtung im allgemeinen. Darunter im Giebel die Parzen mit dem von ihnen beherrschten Leben, aber ohne direkte Beziehung auf das Wirken der Parzen im Drama. Einzig und allein der Giebel der Vorderseite am Oberbau erzählt vom Drama: die Grazien in der Mitte von Gestalten, welche deutlich von Komödie und Tragödie sprechen. Im Giebel des Unterbaues aber ruhen Rhein und Main, die Bestimmung des Gebäudes als Vereinigungspunkt der ganzen Umgegend zu gemeinschaftlichem Kultus aussprechend. In nächster Nachbarschaft dieser beiden Gewaltigen und des schmächtigen Apollo's darüber stehen zwei Frauengestalten: die eine ringt die Hände, die andere legt die Hand aufs Herz und hält mit der andern das Gewand — gewiß höchst bezeichnende Handlungen, aus welcher Jeder ohnfehlbar die Isabella aus der „Braut von Messina“ und die Recha aus „Nathan“ erkennen wird. Hier sind wir mit einemmale aus der Sprache der Symbolik in die der Realistik versetzt, aus dem Klassischen ins Moderne. In die Loggia des Foyers neben den Büsten kommen noch die Porträtstatuen — von Schiller und Lessing, sollte man vielleicht meinen, in Bezug auf die über ihnen befindlichen Gestalten aus ihren Werken? Keineswegs, sondern von Goethe und Mozart — das Porträt aber führt vollständig in die reale Welt. Über den Rundbogenfenstern rings um das Gebäude befinden sich in bunter Reihe die Reliefporträts antiker und moderner Dichter und Komponisten, in den Nischen des Oberbaues allerlei allegorische Figuren, wobei sich das „Märchen“ als Mädchen in Gretchentracht mit Katze und Spindel sehr gut verträgt mit der nackten Gestalt der Eitelkeit — Mittelalter, Dornröschenreminiscenzen und Antike in traulichstem Verein, jedes für sich sehr schön — aber nebeneinander? Dort stehen denn auch noch einmal Komödie, Tragödie, ferner Tanz, Wahrheit, Ehre, Frohsinn, Volkslied, Sage und Geschichte sowie Rache — lauter Dinge, die in mehr oder weniger Beziehung zum Drama stehen, aber keineswegs auf das Drama hindeuten, da sie in allen möglichen andern Beziehungen auch vorkommen. Hier aber müßte überall klar und deutlich die Beziehung aufs Drama eintreten, um den Zweck des Gebäudes zu verkünden. An den Langseiten des Daches ziehen sich Kandelaber hin, deren jeder von drei Genien mit nach außen gerichteter Vorderseite in göttlicher Nacktheit umtanzt wird — sagen können uns diese Genien weiter nichts. Zudem hat jeder der zahlreichen Künstler einfach und unbekümmert um den Nachbar gearbeitet, wie es ihm am besten schien, wodurch denn vieles entstanden ist, das im einzelnen große Schönheiten bietet — wie stimmt es aber zusammen?

(Schluß folgt.)

Der Kopist der Himmelfahrt Mariä von Dürer.

In der Kunstlitteratur galt bisher Paul Juvenel als der Kopist des Dürerschen Bildes: „Die Himmelfahrt Mariä“, welches Jakob Heller auf den St. Thomasaltar der Dominikanerkirche in Frankfurt a. M. gestiftet hatte. Diese Nachricht giebt Sandrart in seiner Teutschen Academie S. 276 bei Paul Juvenel. Alle spätern Schriftsteller haben die Angabe einfach reproducirt in gutem Glauben an ihre Richtigkeit, so auch ich in meinem Aufsatze „Jacob Heller und Albrecht Dürer“ in dem Neujahrsblatt des Vereins für Geschichte und Altertumskunde zu Frankfurt a. M. 1874.

Nun erschien in diesen Blättern, Kunst-Chronik, 13. Jahrg., S. 23, ein Auszug aus einem in dem königl. Kupferstichkabinet zu Berlin befindlichen Foliobande, welchen Hans Wilh. von Kressenstein angelegt

hat, um darin Notizen über Dürer aufzunehmen, und in demselben kommt folgende Stelle vor:

„Zu Frankfort am Main ist auch Ein Altar in Einer Kirchen gestanden, welchen obgedachter Herzog in Bayern auch bekommen, an dessen statt hat Jobst Harrich zu Nürnberg Eine Copiam gemacht, weiln selbiger fast für den Besten Copisten zu Teutschland, da zumahl ist gehalten worden."

Bekanntlich ist aber obiges Dürersche Bild, die Himmelfahrt Mariä, an den Herzog Max von Bayern 1613 verkauft und vorher durch eine Kopie ersetzt worden. Somit wäre denn neben Juvenel in Jobst Harrich ein zweiter Künstlername für den Kopisten dieses Bildes aufgetaucht.

Als ich obige Notiz zu Gesicht bekam, entsann ich mich, daß ein Bild von diesem Harrich sich unter den damals wenig beachteten und zurückgestellten Bildern der städtischen Sammlung im Saalhof befand*). Dieses ist aber nicht allein ebenfalls eine Kopie nach einem Dürerschen Bilde — eine Geburt Christi, eine freie Wiedergabe der Geburt Christi in der Pinakothek in München, — sondern stammt ebenfalls aus der Dominikaner-Kirche und ist bezeichnet: HARRICH. v. NVRNB. 1617. — Hoch 2,10 m, breit 1,515 m, also von ähnlicher Größe wie die Kopie der Himmelfahrt, hoch 1,89 m, breit 1,39 m.

Ein genauer Vergleich beider Bilder zeigte nun zu meinem größten Erstaunen die auffallendste Ähnlichkeit in der malerischen Behandlungsweise, der Farbengebung und der ganzen Farbenstimmung, ja selbst in dem äußern Material der Holztafeln, auf welche sie gemalt: beide sind von Birnbaumholz, bei beiden sind die zusammengeleimten Bretter auf gleiche Weise mit kleinen Schwalbenschwänzen zusammengefügt. Diese Übereinstimmung ist so auffallend, daß alle Sachverständigen, welche bisher beide Bilder nebeneinander gesehen, keinen Zweifel mehr haben, daß beide von derselben Hand herrühren, d. h. daß Jobst Harrich somit als Kopist des Dürerschen Bildes „Der Himmelfahrt Mariä" angesehen werden muß. Für die Vermutung, daß auch eine Geburt Christi und zwar von der eignen Hand Dürers selbst sich in der Dominikanerkirche befunden hätte, welche, bevor sie ebenfalls an den Herzog Max von Bayern verkauft, vorher von diesem Harrich kopirt worden wäre, dafür fehlen alle Anhaltspunkte. Dagegen dürfte das Vorhandensein der Kopie der Geburt Christi von Harrich aus der Dominikanerkirche sich vielmehr gerade daraus erklären lassen, daß, nachdem die Mönche diesen Meister 1613 durch die Kopie der Himmelfahrt Mariä kennen gelernt hatten, sich entweder bei ihm noch ein anderes Bild bestellten oder ein solches durch Kauf an sich brachten.

*) Gegenwärtig ist dieses Bild in dem neuen Lokal im Archiv-Gebäude neben dem Dürerschen Altarwerke aufgehangt.

Wie wenig Zuverlässigkeit dagegen Sandrarts Angaben gerade über das Hellersche Altarwerk verdienen, habe ich bereits in meinem oben angeführten Aufsatze in Bezug auf den Anteil Math. Grünewalds an den Flügelbildern des Altars nachgewiesen. Durch diese Mitteilung dürfte nun auch seine Angabe in Bezug auf den Anfertiger der Kopie hinfällig geworden sein.

Wie allgemein anerkannt und geschätzt dagegen unser neu aufgetauchter Dürerkopist Harrich seiner Zeit war, bezeugt auch noch die Notiz, welche uns Doppelmayr in seinen historischen Nachrichten über diesen Künstler giebt:

„Jobst Harrich, ein Mahler, legte den Grund zur Zeichen- und Mahler-Kunst um A. 1594 bei Martin Beheim, und habilitirte sich darinnen sowohl, daß er nach deme des Albrecht Dürers Gemähle mit vieler Geschicklichkeit copirte. Starb den 11. April A. 1617."

Ebenso werden wir auch noch auf ihn als „Dürerkopist" durch eine zweite Stelle aus oben angeführtem Folioband in dem Kupferstichkabinet zu Berlin hingewiesen, welche lautet:

„Mehr hat gedachter Herzog (Maximilian in Bayern) von Einem E. Rath alhier außgebetten, den Altar von der Geburt Christi, so Bey Sanct Catharina gestanden, und von Dürer gemalt gewest, darvon Jobst Harrich Eine Copey gemacht, so an die stell des Originals gesezt worden."

Sandrart führt dagegen den Künstler gar nicht an. Jener Folioband gewinnt durch unsere Entdeckung erhöhte Bedeutung, nur dürfte seine Anfertigung, wenigstens die Aufzeichnung obiger Stelle, nicht, wie bemerkt wurde, in das Ende des 16. Jahrh., sondern jedenfalls nach 1613 fallen, in welchem Jahr die Kopie der Himmelfahrt angefertigt wurde.

O. Cornill.

Die schweizerische Kunstausstellung von 1880.

(Schluß.)

Unter den schweizerischen Tiermalern stehen Humbert und Koller obenan. Von ersterem ist eine wirkungsvolle Abendlandschaft zu nennen, die schön belebt wird durch einen Stier und eine Kuh. Nur wäre es wünschenswert gewesen, daß der Künstler sich ein hübscheres Stiermodell ausgesucht hätte. Kollers „Vom Markte zurück", in der Landschaft etwas zu spinatgrün geraten, läßt in der Komposition hingegen nichts zu wünschen übrig. Im Vordergrunde ein

Bauer in blauem Kittel auf einem Schimmel, der im Schritt geht: er blickt zurück auf die Kühe, welche hinter ihm hergetrieben werden. Ganz hinten, auf dem sich durch den Wald schlängelnden Wege, kommen Frauen zum Vorschein, von denen die eine einen Korb auf dem Haupte trägt. Das Bild wirkt besonders anziehend durch den Lichteffekt, trotzdem aber geben wir einem andern Gemälde Kollers, den „Kühen am Flußufer", entschieden den Vorzug. Am rechten Ufer schreiten zwei Kühe, sich effektvoll im Wasser wiederspiegelnd, eine dritte steht schon bis an die Kniee im Wasser. Am Ufer links ein Mann mit der Peitsche, in blauer Bluse, auf dem Kopfe einen Filzhut. Das landschaftliche Motiv ist vom Zürichersee. Ein drittes Bild Kollers, „Pferdeschwemmen", war uns bereits von der Wiener Weltausstellung her bekannt. Rühmlich erwähnt seien schließlich noch zwei Stücke von Mali, Schafe und Kühe, die zur Tränke geführt werden, eigentlich Varianten ein und desselben Motivs.

Auch einige gute Stillleben dürfen nicht übergangen werden. Besonders geschmackvoll komponirt ist dasjenige von Frl. Justine Zeller in München. Kein geringes Lob spenden wir der Künstlerin, indem wir erklären, daß ihr Bild nicht den Eindruck des Überfüllten macht, obgleich es ein Konglomerat ist von allem möglichen: von Orangen, Rosinen, Mandeln und Käse, von Perlmuttermuscheln, Blumenvasen, Armleuchtern, Champagnerflaschen, Rheinweingläsern, Geigen und Noten von Sebastian Bach. Es seien ferner hier die Namen Heimerdinger und Röstel achtungsvoll ausgesprochen.

Wie immer, so war auch dieses Jahr die Zahl der Landschaften Legion. Einer von den wenigen, die noch gelegentlich den Traditionen der national schweizerischen Landschaftsmalerei eines Diday und Calame folgen, ist Castan in Genf. Er versteht es großartig aufzufassen, wie ein Unwetter über den reißenden Bergbach und seine romantisch kahlen Felsenufer dahinzieht, und daß er, keineswegs einseitig, auch über andere Töne gebietet, zeigt sein „Schloß Chillon" am Genfersee. Auf ganz anderem Pfade bewegt sich Arthur Calame, der dem großen Namen, welchen er trägt, alle Ehre macht. Seine beiden Gemälde sind Seebilder. Auf dem einen ist das Element in Aufruhr dargestellt: es hat sich auf offnem Meere ein Unfall ereignet. Das Volk ist zum Leuchtturm hinausgelaufen und starrt in banger Erwartung in die Ferne, hier die Hände ringend, dort mit Fernrohren das Schiff suchend, welches mit bloßem Auge nicht zu sehen ist. Das zweite Bild führt den Beschauer an den Genfersee. Reisende erwarten das Dampfschiff, welches direkt auf den Hafen von Vernex zusteuert. Zwei andere tüchtige Schweizer Landschafter sind Fröhlicher und Stäbli, beide in München; sie haben in den letzten Jahren einen großen Schritt vorwärtsgethan. Fröhlichers Bilder zeichnen sich durch die feine Farbengebung und vortreffliche Luftperspektive aus, speciell gefällt uns von ihm die Landschaft mit einer Schafherde am Waldesrande. An Stäbli's Bildern ist vor allem die Schönheit der Linie lobenswert, auch sein „Ufer der Reuß" läßt darin nichts zu wünschen übrig. Ein nicht unbedeutendes Farbentalent besitzt Preiswerk in Basel, ein Schüler Stückelbergs. Es wird einem ordentlich warm und faul zu Mute an seinem Strande von Sorrent, an dem nackte Buben mit einem kleinen Schiffe spielen und Männer sich dem lungernden Fischerleben hingeben. Holzhalb in Zürich weiß sich malerische Motive auszusuchen, wie Schloß Majorie und Tourbillon in Sitten und eine Partie aus dem Rheingau, und Poschinger läßt uns erkennen, wie dankbar für den Maler der noch lange nicht ausgebeutete Chiemsee ist. Wir würden nicht enden, wollten wir alle Landschaften und Architekturbilder eingehend besprechen; es möge deshalb genügen, auf die bedeutenderen noch flüchtig hingewiesen zu haben. Verdienstvoll sind die Architekturstücke aus Venedig und ein Fischerkahn an der Küste von Bordighera von Marc Dunant, verdienstvoll auch die Landschaften von Zimmermann und Zelger, aus denen Ruhe und Frieden spricht. Eine Ehrenmeldung muß ferner den Geißerschen Landschaften und denjenigen Dumonts zuerkannt werden; unter den letztern ist uns besonders eine Straßenperspektive zu Schaffhausen mit hübschen Renaissance-Erkern aufgefallen. Wir dürfen auch ein wirkungsvolles Bild von Jules Laurens nicht vergessen, ein altes Kloster, hoch oben auf steilem Felsen gelegen, mit der Fernsicht in das schöne Land der Provence, sowie die Namen Rüdisühli, Steffan und Girardet nicht unausgesprochen lassen, von welch' letzterem charakteristische Wüstenbilder zu sehen waren. Unter den Aquarellisten seien endlich Jules Hébert und Salomon Corrodi genannt; der eine vermittelt uns Ägypten und Jerusalem, der andere die Schönheit und Farbenpracht des Golfes von Neapel.

Ehe wir unsere Besprechung schließen, muß noch auf die vielverheißenden Radirungen de Saussure's und die charaktervollen Gips- und Broncebüsten Carl Töpfer's hingewiesen werden. Töpfer, der Sohn des berühmten Verfassers der Genfer Novellen, ist in Paris längst ein gesuchter und anerkannter Meister auf dem Gebiete des Porträts. Last, not least! rufen wir aus, indem wir dieser beiden Künstler erst jetzt gedenken.

Zürich, den 10. Oktober 1880. **Carl Brun.**

Kunstlitteratur.

Raffael-Werk. Sämtliche Tafelbilder und Fresken des Meisters in Nachbildungen nach Kupferstichen und Photographien herausgegeben von A. Gutbier. Mit erläuterndem Text von W. Lübke. Lichtdruck von M. Rommel. Dresden, Gutbier. 1880. 4.

Von diesem bereits in unserer Nr. 36 des vorigen Jahrgangs angekündigten höchst dankenswerten Unternehmen liegen uns jetzt die ersten sechs Hefte, mit 24 Tafeln, ungefähr ein Achtel des ganzen Werkes nebst dem detaillirten Prospekte vor, so daß wir eine klare Vorstellung von der Gesamterscheinung desselben gewinnen können. Von den zahlreichen andern Publikationen der Schöpfungen des großen Urbinaten wird sich diese neuste vor allem durch ihre Vollständigkeit unterscheiden. Allerdings hat auch sie sich von vornherein bestimmte Grenzen gesteckt: jeden Strich von Raffaels Hand, jeden Entwurf seines unvergleichlich fruchtbaren Genius werden wir in ihr nicht reproducirt finden; Handzeichnungen, Architekturen und die angeblich von Raffael inspirirten Skulpturwerke bleiben ausgeschlossen. Um so entschiedener soll der Maler zu seinem Rechte kommen; seine sämtlichen Tafelbilder (Heilige Kompositionen, Bildnisse und sonstige Darstellungen), ferner die Fresken und Tapeten werden durch Lichtdrucke in dem Werke vertreten sein, und zwar in der Mehrzahl nach Stichen, ausnahmsweise nach Zeichnungen und Photographien: gewiß eine willkommene Sammlung für jeden Kunstfreund, wie für den Forscher und Lehrer.

Der erste Band wird die Tafelbilder umfassen, und zwar die Heiligen Familien auf etwa 46 Bl., die Bildnisse auf 19, die übrigen Darstellungen auf 28 Bl., jede dieser Kategorien in chronologischer Ordnung. Der zweite Band soll die Fresken und Teppiche bringen, und zwar die Stanzen auf ungefähr 36, die Loggien auf 18, die Farnesina auf 12, die sonstigen Fresken auf 15, endlich die Tapeten auf 16 Blatt. Nach dieser freilich erst annäherungsweise definitiven Schätzung dürfte sich das Ganze auf etwa 190 Tafeln belaufen. Dazu kommt ein erläuternder Text aus Lübke's Feder, welcher dem Werke auch in litterarischer Hinsicht eine kunstgeschichtliche Bedeutung sichern wird.

Die vorliegenden sechs Lieferungen des ersten Bandes bieten zunächst eine reiche Auswahl aus der Reihe der Madonnen: die uns allen vertrauten holden Erscheinungen der Madonna del Granduca und der Jungfrau im Grünen, der Madonna Tempi, della Sedia u. s. w. sowie einige weniger allgemein bekannte Heilige Familien, wie z. B. die mit dem Joseph ohne Bart in der Ermitage, die erst durch Mandels Stich populär gewordene Madonna Panshanger (Pass. 23) u. a. sind hier in mäßigem Quart übersichtlich aneinander gereiht, und für diese meistens kleinern, delikat ausgeführten, die anmutigste Seite des Raffaelischen Geistes offenbarenden Tafelbilder paßt das gewählte handliche Format und die Technik des Lichtdrucks am besten, letztere namentlich dann, wenn ihr in klaren Drucken einfach behandelter Grabstichelblätter günstige Vorbilder geboten wurden. Weniger befriedigend ist die Wirkung bei den größern Gemälden, wie z. B. bei der auf Bl. 91 in Heft 1 reproducirten Transfiguration, und sicher wird sich dieses Verhältnis bei den Fresken noch fühlbarer machen. Wir tadeln jedoch deshalb das vom Herausgeber gewählte kleinere Format keineswegs; es ist uns immer erwünschter als die ungefügen Folianten der meisten Galeriewerke, und es findet namentlich bei Raffael dadurch seine innere Begründung, daß das Eigentümliche an diesem ewig die Grazie bleiben wird, für deren Ausdruck gerade die kleinere Bildfläche sich passend erweist.

Damit sei die Aufmerksamkeit des Publikums wiederholt auf das von kundiger Hand angelegte, technisch tadellose und geschmackvoll ausgestattete Werk hingelenkt. Ein Schlußwort über dasselbe müssen wir uns vorbehalten, bis es uns vollständig, auch in seinem textuellen Teile, vorliegen wird. Nach der Ankündigung des Verlegers dürfte der Abschluß des ersten Bandes noch vor Weihnachten, der des zweiten im kommenden Frühjahr zu erwarten sein.

C. v. L.

Todesfälle.

Der Historienmaler Henri Schopin, geb. zu Lübeck am 12 Juni 1804, starb am 23. Oktober zu Montigny sur-Loing. Römischer Preisträger v. J. 1831, erhielt er 1851 das Kreuz der Ehrenlegion, auch war er Mitglied der kaiserlich russischen Akademie. Die historische Galerie von Versailles besitzt mehrere Schlachtenbilder und Porträts von ihm; an der Ausschmückung des 1871 zerstörten Pariser Rathauses hatte er ebenfalls teilgenommen. — Am 28. Oktober starb zu Paris der am 12 Oktober 1841 zu Granville geborne Landschaftsmaler Léon Herpin, ein Schüler von Daubigny und Busson. 1868 nahm er zuerst am Salon teil und erhielt 1875 eine Med. 3., 1876 eine Med 2. Klasse für das von der Regierung angekaufte Bild „Ansicht der Brücke von Sèvres".

H. B.

Sammlungen und Ausstellungen.

K. Münchener Kunstverein. Als Wilhelm Kaulbach vor Jahrzehnten seinen „Homer und die Griechen", sein „Zeitalter des Perikles" und seine „Reformation" schuf, da sprach man von „Gedankenmalerei" und von der Unverträglichkeit von Philosophie und bildender Kunst. Und es stand nun fest: man brauchte sich nicht länger mit Denken zu plagen. Das war die Zeit der Vogelbauer flickenden, [illegible] und der ihr Pfeifchen schmauchenden Großväter. Aber keine Regel ohne Ausnahme; das zeigt uns eine Reihe von Radirungen von Max Klinger, die der Künstler namenlos in die Welt hinaus zu schicken für gut fand, es dem Scharfsinne der Leser eines Lokalblattes überlassend, sie zu kommentiren. Durch letztern erfahren wir nun, daß wir in diesen Blättern nichts Geringeres vor uns haben als radirte Schopenhauerische Philosophie. Das erste Blatt zeigt

die neugeschaffene Urmutter des Menschengeschlechts, die, so lange Adam schläft, offenbar nicht weiß, was sie auf der Welt soll. Es ist mit „Eva“ bezeichnet. Auf dem zweiten versperrt ein Tiger den Ausgang einer Felsenschlucht. Daß die Blockade mit dem Gefressenwerden der einen der Beiden enden wird, steht außer Frage. Es ist [illegible] „die erste Zukunft“ und natürlich zugleich die letzte, nach dem Kritiker der materialistische Kampf ums Dasein. Auf dem dritten Blatte beschaut sich Eva in einem [illegible] gehaltenen Spiegel, in welchem sie sich [illegible] von ihrer Gottähnlichkeit überzeugen kann. Das vierte Blatt „die zweite Zukunft“ repräsentirt ein [illegible], von einem [illegible] durch breiartige Flut getragen [illegible] eine Anspielung auf den geistigen Kampf ums Dasein. Das fünfte Blatt zeigt uns die Vertreibung aus dem Paradies (die Folge der bösen That), und das [illegible] läßt uns den Tod sehen, wie er eine Straße mit Menschenköpfen [illegible] und in grimmiger Lust den Schädel [illegible] läßt. Wie uns der Kritiker [illegible] das im Hintergrunde stehende Kreuz, daß auch seine [illegible] Vernichtung hintan zu halten, während eine [illegible] wand hervorreichende [illegible] der pessimistischen Weltanschauung“ [illegible], daß die Erreichung paradiesischen Weltglücks für alle Ewigkeit unerreichbar bleibt. [illegible] immerhin Philosophie sein, mit der Kunst aber, mit dem Schönen hat es [illegible] Schrecklicheres als „radirten Pessimismus“, es mußte nur „gemalter“ sein. — Unter den Landschaften überragten zwei solche von Paul Roth [illegible] den Genrebildern zog ein „Kinderfasching“, wobei sich die Kleinen in der Toilette ihrer bäuerlichen Eltern produziren, durch die naive Anmut des [illegible] Darstellung desselben an. Streitt brachte eine gut gemalte „Zigeunerfamilie“ und [illegible] Bildchen „Schutz im Sturme“, in welchem jedoch der Sturm energischer zum Ausdruck kommen dürfte [illegible] ist endlich Laverenz' „[illegible]“.

Vermischte Nachrichten.

Aus Griechenland wird der [illegible]: In Olympia wird jetzt der [illegible] Geldmittel benutzt, um vor Auflösung des Deutschen Hauses daselbst die Arbeiten endgiltig abzuschließen. Herr Dörpfeld und die andern Architekten veranstalten noch einige kleine [illegible], um an einzelnen wichtigen Punkten den fast [illegible] Grundriß der Altis und Umgebung zu ergänzen. [illegible] und Dr. Purgold revidiren das ganze unermeßliche Material an Kunstwerken und Inschriften in Stein und Erz. Die königliche Akademie der Wissenschaften hat beschlossen, diese Monate noch zu benutzen, um die fünfjährigen Arbeiten deutscher Architekten und Archäologen durch eine naturwissenschaftliche Untersuchung des Bodens von Olympia zu ergänzen, eine Arbeit, welche erst möglich geworden ist, seit die Kaupertsche Karte von dem Alpheios-Thale bei Olympia [illegible] vorliegt. Dr. Bücking hat den Auftrag, das Terrain aus geologischen Vorgängen zu erklären, die in historischer [illegible] eingetretenen Veränderungen des Bodens zu beleuchten und das auf den Bauplätzen von Olympia verwandte Material geologisch und mineralogisch zu bestimmen. Das wird die naturwissenschaftliche Ergänzung der fünfjährigen Arbeiten [illegible], welche etwa bis Jahresschluß noch dauern werden. Dann müssen die Häuser und Gerätschaften verkauft und die dem Boden abgewonnenen Schätze der griechischen Regierung übergeben werden. Hoffentlich gelingt es der Vertretung des Reichs, für das, was die uneigennützige Liebe zur Wissenschaft und die rastlose Arbeit der Deutschen ans Licht gefördert hat, wenigstens eine gewisse Bürgschaft für sichere und würdige Aufbewahrung von seiten Griechenlands zu erlangen. Auch eine zweite Arbeit deutscher Wissenschaft auf griechischem Boden geht rüstig vorwärts. Bekanntlich sind [illegible] der Centraldirektion des Archäologischen Instituts und der Akademie der Wissenschaften von dem preußischen Unterrichtsministerium die Mittel zu einer genauen Aufnahme von Athen und Umgebung bewilligt. Die Ebene von Athen ist aufgenommen und die betreffenden Karten sind [illegible] begriffen. Jetzt wird mit Hülfe des Großen Generalstabes, dessen berühmter Chef diese Arbeiten eifrig begünstigt, die Landesaufnahme nach Osten ausgedehnt, da die ganze Ostküste von Attika für alte Geschichte besonders [illegible] und bis jetzt so gut wie unbekannt ist. In diesem Herbste geht der Premierlieutenant Gäde nach Athen, um die Triangulation der östlichen Teile von Kap Sunium bis [illegible] zu machen.

Inserate.

Herder'sche Verlagshandlung in Freiburg (Baden).

Soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Kraus, Dr. F. X., Synchronistische Tabellen zur christlichen Kunstgeschichte. Ein Hülfsbuch für Studierende. gr. 8⁰. (IV u. 280 S.) M. 4.50.

Verlag v. Konrad Wittwer in Stuttgart.

Soeben erschienen in meinem Verlag nachstehende Werke von

HANS HOLBEIN:

DER TODTENTANZ.

In 47 getreu nach den Originalholzschnitten in Kupfer gestochenen Blättern von

Chr. von Mechel.

Papier-Grösse 16/23 Centimeter.

In feinstem Liebhaberhalbfranzband Preis Mark 12. —

BILDER AUS DER PASSION.

13 Blatt nach den Originalzeichnungen in Kupfer gestochen von

Chr. von Mechel.

Papier-Grösse 28/35 Centimeter.

In eleganter Leinwand-Mappe Preis Mark 10. —

INHALT: Bl. 1. Titelblatt. — Bl. 2. Einsetzung des heiligen Abendmahls. — Bl. 3. Christus vor Kaiphas. — Bl. 4 Christus wird verspottet. — Bl 5 Geisselung Christi. — Bl. 6. Christus wird mit Dornen gekrönt. — Bl. 7. Christus von Pilatus dem Volke übergeben. — Bl. 8. Pilatus erklärt Christus für unschuldig. — Bl. 9. Christus nimmt das Kreuz auf sich. — Bl. 10. Christus wird seiner Kleider beraubt. — Bl. 11. Christus wird an das Kreuz genagelt. — Bl. 12. Christus am Kreuze erhöht. — Bl 13. Christus im Grabe.

SAMMLUNG VON PORTRAITS.

13 Blatt nach den Originalen in Kupfer gestochen von

Chr. von Mechel.

Papier-Grösse 51/37 Centimeter.

In eleganter Leinwand-Mappe Preis Mark 15. —

INHALT: Bl. 1. Holbeins Porträt. — Bl. 2 Dessen Frau und Kinder. — Bl. 3. Desid. Erasmus Rotterdamus. — Bl. 4. Bonif. Amerbach. — Bl. 5. Jac. Meier. — Bl. 6. Johannes Frobenius — Bl. 7. Thomas Morus. — 8. Thomas Morus' Familie. — Bl. 9. Anna Scheckenpürlin. — Bl. 10. Venus und Amor. — Bl. 11. Lais Corinthiaca. — Bl. 12. Triumph der Armen. — Bl. 12. Triumph der Reichen.

Verlag von J. Guttentag (D. Collin) in Berlin und Leipzig.

(Zu beziehen durch alle Buchhandlgn.)

Soeben erschien:

Künstlerbriefe

übersetzt und erläutert von

Dr. Ernst Guhl.

Zweite umgearbeitete und sehr verm. Auflage von

Dr. Adolf Rosenberg.

Lex. 8⁰. 18 Mark.

In Renaissancestil in halb Kalbleder gebunden 21 Mark

Das berühmte Buch, welches wie kaum ein zweites lebendig in die Geschichte der Malerei einführt, liegt nunmehr, nachdem dasselbe seit einer Reihe von Jahren vergriffen war, in der neuen, von Dr. Adolf Rosenberg einem anerkannten Gelehrten und Kunstkritiker, bearbeiteten Auflage in zeitgemässer gewählter Ausstattung wieder vor.

Das Werk wird in dieser seiner so wesentlich verbesserten und erneuten Gestalt in allen Kreisen, welche sich mit der Kunstgeschichte mehr oder minder eingehend beschäftigen, allgemeinen Anklang finden und zu den älteren neue Freunde werben.

Für Kunstfreunde.

Der vollständige Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin,** (enthaltend moderne und classische Bilder, Pracht- und Galleriewerke &c.) mit 4 Photographien nach Bautier, Schirmer, Savoldo, van Dyck ist durch jede Buchhandlung oder direct von der Verlagshandlung gegen Einsendung von 50 Pf. in Freimarken zu beziehen. (7)

An Künstler.

Herr T. C. Button.

Agent für den Kauf und Verkauf von Kunstwerken.

Geschäftslokale No. 36 Peascod Street und No. 2 Pilgrim Place in Windsor, England. (6)

Kataloge à 6ᵈ u. 1 sh.

Statt 195 M. für 75 M.!

Das nachstehende grossartige Prachtwerk:

A. Kretschmer, Deutsche Volkstrachten.

88 Originalzeichnungen künstlerisch in Farbendruck ausgeführt v. J. G. Bach in Leipzig, Gross Quart-Format in elegantem Original-Prachtband (Ganz Saffian mit Goldschnitt) offerire ich, soweit die Vorräthe reichen, in neuen untadelhaften Exempl. statt 195 M. **für 75 M.** franco p. Post unter Nachnahme. (3).

Dresden N., Melanchthonstr. 3. **Felix Schöne.**

Soeben ist erschienen:

Les

Petits Maitres Allemands.

Par

Eduard Aumüller.

I.

Barthélémy et Hans Sebald Béham.

8⁰. 96 Seiten. In eleg. Ausstattung mit Monogrammen und Holzschnitten.

Preis, brochirt, **M. 12.**

Verlag der **M. Rieger**'schen Univ.-Buchhdlg. (**G. Himmer**) in München.

Von meinem soeben erschienenen

Kunstlager-Katalog VI,

Radirungen etc älterer Maler, sowie Kupferstiche älterer und neuerer Meister (2238 Nummern) enthaltend, stehen Kupferstichsammlern auf Verlangen Exemplare gratis u. franco zu Diensten. **Franz Meyer,** Kunsthändler. Dresden, Nov. 1880. Seminarstr 7.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen, sowie durch die Verlagsbuchhandlung **R. v. Waldheim** in **Wien,** Stadt, Schulerstraße 13, zu beziehen:

Ingenieur- u. Architekten-Kalender für 1881.

Ein Taschenbuch nebst Notizbuch für Architekten, Baumeister, Civil-Ingenieure, Eisenbahn- und Maschinenbau-Ingenieure, Studirende an polytechnischen Hochsch. &c.

Herausgegeben von

Prof. Dr. R. Sonndorfer.

Dreizehnter Jahrgang.

Mit einer Separat-Beilage:

Die **Wiener Bauordnung** und die **Bauordnung von Niederösterreich** mit Ausschluß von Wien.

Elegant in Leinwand gebunden. Preis 2 fl. ö. W. = M. 4. — (2)

Zeitschrift für bildende Kunst,

complet u. einzelne Bände

sucht

F. Schöne in Dresden

Melanchthonstraße 3., I. (4)

Hierzu eine Beilage von G. Stilke in Berlin.

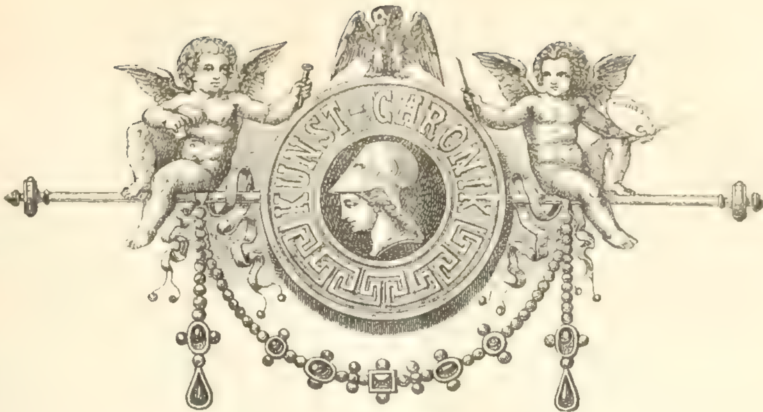
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

2. December



Nr. 8.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Museumsfrage in Olympia.

Ein beachtenswerter Aufsatz unter dieser Überschrift aus der Feder Prof. Benndorfs in der Augsb. Allg. Zeitg. v. 25. Oktober bringt eine Angelegenheit zur öffentlichen Diskussion, welche seit längerer Zeit schon die gelehrten und kunstverwandten Kreise Deutschlands und Griechenlands lebhaft beschäftigt, nämlich die Frage: was nun mit den nach tausenden zählenden kostbaren Fundgegenständen geschehen soll, welche die fünfjährige aufopferungsvolle Arbeit der deutschen Archäologen und Architekten dem Boden der Altis von Olympia abgerungen hat. Wenn sich der topographische Thatbestand des Ausgrabungsfeldes (ähnlich wie in Pompeji nach Fiorelli's Organisation) durch einige Kustoden leicht wird aufrecht erhalten lassen, so stellt sich die Sache dagegen sehr schwierig bei den Sammlungen. „Ihr jetziger Bestand" — sagt Benndorf — „hat das wirre Aussehen und alle Gefährdung einer vor plötzlichen Elementarereignissen eiligst und notdürftig zusammengeretteten kostbaren Habe. Wegen Platzmangels mußten ganze Mengen kleinerer Bronzen in verschlossenen Kisten und Truhen wie bunte Ware zusammengelegt, Münzen und Anticaglien in Papierdüten und Säcken aufbewahrt, architektonische Terrakotten, welche durch vorzügliche Malereien wertvoll sind, haufenweise übereinander aufgespeichert werden. In der Einfriedigung eines dachlosen Hofes, in den engen Räumen kleiner hüttenähnlicher Häuschen, im Halbdunkel billigst improvisirter hölzerner Notbauten liegen die herrlichen Marmorskulpturen, hart zusammen geschichtet, auf dem unverschalten Erdboden, in rohen Brettergerüsten, Fragment neben Fragment, bei jeder Untersuchung beständig den Ort wechselnd und nur der unumgänglichsten ersten Reinigung unterworfen." Wenn die Leiter der Arbeiten sich auch für jetzt in den Funden orientiren können, so darf doch der chaotische Zustand nicht in Permanenz erklärt werden. Was ist nun zu thun? „Denkt man an die Schicksale, welche griechischen Antiken selbst heute noch, da doch so manches bereits besser geworden ist, unter der Ungunst der Verhältnisse widerfahren können, so erscheint vor allem eine Verschleppung der Entscheidungen verhängnisvoll, und diese Besorgnis steigert sich bei dem Gedanken, daß der gehobene Schatz an einem völlig abgeschiedenen einsamen Platze ruht, daß der nächste Wohnort ein winziges ärmliches Dorf ist, die nächste Stadt, das kleine Pyrgos, volle zwei Meilen entfernt liegt, und der nächste Landungsplatz, an welchem alle zwei Wochen ein griechisches Dampfschiff anlegt, von Pyrgos aus erst in weiteren zwei Wegstunden erreicht werden kann. Man hat in dieser Isolirtheit wahrlich von Glück zu sagen, daß Schlösser und Siegel bisher ihren Dienst nicht versagten, daß noch kein Wachtfeuer die leichten Bretterbauten der Museen und ihren kostbaren Inhalt gefährdete.

Am nächsten bietet sich der Gedanke dar, und hat bereits vielfachen Beifall gefunden, in Olympia selbst, etwa an den Abhängen des Kronionhügels, ein eignes größeres Gebäude für die Sammlungen neu aufzuführen. Die Herstellung desselben, ohne Nötigung zu städtischem Luxus und lediglich nach dem vorliegenden Bedürfnis bemessen, würde wenig Aufwand erfordern und sich rasch abthun lassen, da an verwor-

jenen nutzlosen Werksteinen des Ausgrabungsplatzes hinreichendes Baumaterial in nächster Nähe bereit läge, und die Fundgegenstände würden auf diese Weise gewissermaßen im Zusammenhang bleiben mit dem Boden, dem sie entstammen. Dem für die Erhaltung der Ruinen erforderlichen Beamtenpersonal könnte zu gleicher Zeit auch die Aufsicht und Verwaltung des neuen Museums übertragen werden. Die Existenz eines solchen Museums am Fundplatze würde den spärlichen Fremdenverkehr steigern, und dieser gesteigerte Verkehr nicht bloß dem materiellen Wohlstande der Gegend zu gute kommen, sondern auch eine beständige wohltätige Kontrolle bilden, daß für die Erhaltung des Ausgrabungsfeldes in Zukunft mehr geschehe als sonst in Griechenland üblich ist, hin und wieder selbst in Athen, wo der heutige Zustand des erst vor wenigen Jahren (von der hochverdienten archäologischen Gesellschaft zu Athen) aufgedeckten Dipylon, wie man sagt, nicht befriedigen soll. Es ist begreiflich, daß dieser letztere Umstand namentlich den in Olympia beschäftigten Architekten, welche das Objekt ihrer jahrelangen, harten und unverdrossenen Bemühungen nicht verkümmert sehen wollen, besonders wichtig erscheint, und daß die Bewohner von Pyrgos eifrigst für ein solches Projekt eintreten, auch dem natürlichen Gewinn, den sie dabei zunächst im Auge haben, eine ideelle Begründung zu geben suchen, indem sie auf ein historisches Anrecht hinweisen, das ihnen auf den Besitz elischer Funde zustehe.

Selbstverständlich wäre ein Museum in Olympia besser als gar keins — und vielleicht bliebe, zumal bei der gegenwärtigen Lage der politischen Verhältnisse in Griechenland, ohne einen stark treibenden Anlaß, mit dieser Möglichkeit immerhin zu rechnen — aber was sich auch zu seinen Gunsten, oder, sage ich richtiger, zu seiner Entschuldigung anführen läßt, mehr als einen traurigen Notbehelf würde es nie bedeuten können. Einer vom Weltverkehr abgetrennten, vollkommen ländlichen Bevölkerung, einem notorisch von bösen Fiebern heimgesuchten Orte ein großes kunstgeschichtliches Museum zu schenken: ich meine, man braucht diesen Gedanken allein auszusprechen, um den Widersinn, den er enthält, grell hervortreten zu lassen. Man kann sich der vielseitigen Kulturfortschritte, welche dem entwicklungsfähigen griechischen Volke im Laufe eines halben Jahrhunderts gelungen sind, mit vollster Sympathie erfreuen, für die Zukunft sogar an ein noch rascheres Tempo der Entwicklung glauben, und sich dennoch nicht verhehlen, daß es noch der Arbeit vieler Jahrzehnte bedarf, ehe sich die wünschenswerten Wunder verwirklichen und stille Fischerhäfen von Morea in belebte Seeplätze, poetische Saumpfade in praktikable Straßen, Flußfurten und gebrechliche Bachstege in feste Brücken, und die elenden Herbergen, in denen der Europäer das Glück einer Reise in das Innere von Griechenland abbüßt, in leidliche Gasthäuser verwandeln werden. Und selbst dann, was wäre mit einer Frequenz bestenfalls von einigen hundert Fremden im Jahre, die sich in den allein möglichen Herbst- und Frühlingsmonaten einfinden könnten, gewonnen? Der Ort würde nicht aufhören, abseits im Innern des Landes zu liegen und derjenigen Hilfsmittel zu entbehren, welche für ein Studium unerläßlich wären; auf den Charakter von Provinzialsammlungen, wie sie jetzt an vielen Orten Griechenlands in höchst erfreulichem Entstehen begriffen sind, würde herabgedrückt, und damit entwertet, was nach äußerem Umfang und innerer Bedeutung Anspruch auf die Wirksamkeit und Ehre einer öffentlichen Centralanstalt besäße.

Das allein Wünschenswerte ist durch die Natur der Sache und durch Analogien klar vorgezeichnet. Obwohl im Herzen eines lebendigen, ausgedehnten Verkehrs gelegen, hat Pompeji alle Hauptfunde von jeher an das Nationalmuseum von Neapel abgegeben. Seit Jahrhunderten sind die hervorragendsten Antiken aus dem denkmälerreichen Süden Frankreichs nach Paris gekommen. Anläßlich des großen Silberschatzes von Hildesheim, welcher jetzt eine Zierde des Berliner Museums bildet, hat man nicht die Errichtung einer Lokalsammlung in Hannover beschlossen, und mit allem Recht ist vor kurzem die griechische Regierung selbst ebenso verfahren, als sie die überaus wertvolle Schliemannsche Ausbeute von Mykenä keineswegs an ihrem Fundorte beließ. Ist es doch nicht das natürliche Recht des Stärkern allein, das sich in dieser Anziehungskraft der großen Städte äußert. Für Kunstwerke von Weltruf, auf deren Mitbesitz alle Kulturländer ein geistiges Anrecht haben, können nicht streng genug alle Schranken der Wirksamkeit aufgehoben werden. Sie gehören nicht in märchenhafte Abgeschiedenheit auf das platte Land, sondern in das geistige Leben großer Städte, in Griechenland also unzweifelhaft an den einzigen europäischen Platz, den es besitzt, nach Athen. In Athen würde eine geeignete Verwaltung der Sammlungen so leicht zu gewinnen sein, wie sie in Olympia schwer und wohl kaum je auf die Dauer zu erreichen wäre; welcher tüchtige wissenschaftlich gebildete Grieche möchte sich auch wohl in die Verlassenheit und Fiebernot einer Direktorialstelle von Olympia verbannen lassen? In Athen würde der geistige Verkehr wissenschaftlicher Anstalten, der Vorrat litterarischer Hilfsmittel in den Bibliotheken und vor allem die zu beständigen Vergleichen auffordernde Fülle von Kunstwerken zahlreicher anderer Sammlungen das Studium fördern, in mehr als einem Sinne sogar erst ermöglichen, und das vom deutschen Reich unterhaltene archäologische Institut in

Athen könnte unmittelbaren Anteil nehmen an den bevorstehenden langwierigen Arbeiten der Katalogisirung und Publikation, welche die Funde fordern. In Athen erst würde der Gesamtheit des griechischen Volkes wieder zu gute kommen, was einst nicht eine antike Provinz und noch weniger eine vereinzelte antike Stadt, sondern die religiöse Lebensfreude aller hellenischen Stämme mit vereinten Kräften in Olympia schuf, und für den persönlichen Genuß vornehmer Meisterwerke der Kunst würde nicht das bescheidene, den Norddeutschen fast heimatlich anmutende Waldthal des Alpheios, sondern der klassische Anblick der Akropolis den stimmungsvollen Hintergrund bieten.

Was sich gegen eine Verlegung der Sammlungen nach Athen einwenden läßt, ist unschwer zu widerlegen. Ein Schaden kann ihnen daraus bei einiger Sorgfalt so wenig erwachsen wie den Goldschätzen Schliemanns, die ja auch ungefährdet ihren Weg nach Athen gefunden haben. Der Transport würde sich billig stellen auf dem Wasserwege, und mit einem so geschäftskundigen Personal, wie die Arbeiter des in Olympia stationirten trefflichen athenischen Gipsformers Kaludis es sind, sich rasch und pünktlich vollziehen lassen. Größern Aufwand, komplicirtere Fürsorge und längere Geduld würde der Neubau eines würdigen Museums in Athen allerdings fordern. Aber es wäre nicht der erste Appell an den Gemeinsinn vermögender opferwilliger Griechen, den es zu erlassen gälte und der durch Erfolg belohnt würde. Wie schon jetzt ein Herr Syngros dem König von Griechenland die Summe von hunderttausend Franken für den Bau eines Olympia-Museums zur Verfügung gestellt hat, so werden hochdenkende Gesinnungsgenossen mit weitern Beiträgen nachfolgen, wenn es ausgesprochenermaßen den Ruhm Athens gilt. Und den Ruhm Athens und eine Ehrenpflicht der griechischen Nation, meine ich, gilt es in der That.

Allein in dem Mittelpunkte griechischen Verkehrs, dem der Glanz des königlichen Hauses alle Vorteile der glücklichsten geographischen Lage und die Energie eines mit jugendlichem Stolz aufstrebenden nationalen Lebens eine innere reichere Zukunft verbürgen, können die Sammlungen von Olympia dasjenige werden, was Griechen und Deutsche vereint wünschen müssen: eine gemeinnützige Stätte künstlerischer und wissenschaftlicher Studien, ein öffentliches Symbol glücklichen internationalen Zusammenwirkens und ein dauerndes Denkmal dankbaren deutschen Sinnes für geschichtliche griechische Größe."

Das neue Opernhaus in Frankfurt a. M

(Schluß.)

Das Innere nimmt einen Anlauf zu einheitlicher Gestaltung des Schmuckes. Es wurde wenigstens ein einzelner Künstler mit dem Entwurf von Skizzen für die wichtigsten Stellen beauftragt, an welchen bildlicher Schmuck verwendet werden sollte. Dahin gehören das Deckenbild des Treppenhauses, die Lunetten- und Deckenbilder des Foyers und seiner Nebenräume, der Decke im Zuschauerraum und des Prosceniumbogens. Mit vollem Recht hatte man den bedeutendsten Maler am Städelschen Institut hierzu ausersehen, welcher zur Ausführung seiner Entwürfe sich anderer Frankfurter Künstler bedienen sollte. So richtig dies Verfahren im Princip war, so hatte die Wahl doch einen Mißstand: Steinle, der treffliche Meister, versteht nicht griechisch zu sprechen, wie es hier für die Deckenbilder und den Prosceniumsbogen notwendig gewesen wäre, um den Gesamtcharakter der nun einmal als Norm des ganzen Baues gewählten, an griechische Formen sich anlehnenden Renaissance nicht zu unterbrechen. Seine Welt ist die Romantik, und romantisch sind denn auch die Hauptbilder. Daneben war er von dem an und für sich wieder ganz richtigen Gedanken beherrscht, daß in einem Theater in Goethe's Vaterstadt vor allen Dingen dem Genius dieses Dichters gehuldigt werden müsse. Demgemäß sollte das Deckenbild des Treppenhauses Goethe in einem Lorbeerhaine ruhend zeigen, während um ihn in reicher Gruppirung die Gestalten aus „Götz" und „Faust" emporsteigen, wie wenn sie sich eben vor der ahnenden Phantasie des Dichters entwickelten. Dieser Plan konnte nicht durchdringen; er mußte dem tiefgefühlten Bedürfnis weichen, die Poesie im allgemeinen, wie sie freilich bereits außen im Apollo, im Pegasus, in der den Genius belehrenden Poesie, dem Giebelfeld mit den Parzen, in fast allen Nischenfiguren zum Ausdruck gekommen war, dem Betreter des Hauses zum sechstenmale in Erinnerung zu rufen. So schwebt uns denn die Poesie entgegen, um sie die Genien der Begeisterung, der Wahrheit, der Wissenschaft und der Harmonie, ferner die Gruppe des Hasses und der Liebe — alles ist da, nur die Beziehung zum Drama fehlt. Zugleich aber ist der ursprünglich gedachte Zusammenhang mit dem Innern des Hauses zerrissen: dem hier als dramatischen Dichter charakterisirten Goethe sollte beim Eintritt in den Zuschauerraum das Vorhangbild entsprechen, welches das Treiben vor dem Beginn des Dramas schildert, und zwar nach dem im Vorspiel zum „Faust" gegebenen Motiv der Gruppe von Dichter, Direktor und Narr, an welche sich das sich versammelnde Publikum nebst der musikalischen Vorbereitung anschließt. Die Wahl gerade dieses Goethischen Motivs

war durch den energischen Hinweis auf den Dichter begründet. Jetzt steht das Vorhangbild außer Zusammenhang, und der einzige Grund, welcher die Wahl einer solchen Darstellung auf dem Vorhange überhaupt rechtfertigen könnte, ist weggefallen. Steht aber dieses Bild allein, so läßt sich mit Recht fragen, ob ein Bild an jener Stelle überhaupt angebracht ist, was durch die in neuerer Zeit herrschende Mode von Vorhangbildern, welche über dekorative Motive allgemeiner Art hinausgehen und ein individuelles, zeitlich und räumlich bestimmtes Geschehen zur Darstellung bringen, weder bewiesen noch gerechtfertigt wird. An einem solchen Bilde sieht man sich unfehlbar müde, und dazu dünkt uns das Bild Steinle's zu gut.

War auf solche Weise nach des Künstlers Absicht dem großen Dichter die Huldigung dargebracht, so sollte der allmählich sich umschauende Blick des Zuschauers an der Decke die doppelte Bestimmung des Gebäudes und speciell dieses festlichen Saales sich in verklärter Weise abspiegeln sehen: an der Decke dachte sich der Meister ein himmlisches Oktett mit seinem Dirigenten, die Oper repräsentirend, an dem Prosceniumsbogen aber den zusammenströmenden Rhein- und Maingau, das dorther sich zusammensetzende Publikum symbolisirend. Kommt man auch allenfalls darüber hinweg, daß der letztere Gedanke bereits an der Außenseite zum Ausdruck gekommen ist, zumal da er hier erst in seiner Vollständigkeit und Verständlichkeit sich zeigt, so erhebt sich doch gegen die Ausführung ein ernstes Bedenken. Die Auffassung ist hier durchaus romantisch. Die musicirenden Genien erinnern etwas an Fiesole in seinen berühmten musicirenden Engeln rings um das Bild der Madonna in den Uffizien, und der Rhein- und Maingau sind dargestellt in Personifikationen der Flüsse und Flüßchen, von beiden Seiten zu dem in der Mitte behaglich ruhenden Vater Rhein heraneilend, der behaglich den Klängen der Loreley lauscht und wie jene von den bezaubernden Tönen der Lieblichen ergriffen ist. Die Komposition ist höchst reizvoll und in ihrem klaren, strengen Aufbau, dem die Zufälligkeit des Augenblicks als höchstes Ziel der Darstellung erstrebenden modernen Realismus gegenüber, sehr wohlthuend, die Charakterisirung der einzelnen Flüsse geist- und beziehungsreich — aber trotzdem ist es eine fremde Sprache, die in dieser Umgebung nicht so zur Geltung kommt, wie sie es verdiente. War aber einmal der Romantik der Zutritt gestattet, und hatte dieser in so schöner Weise stattgefunden, so hätte es im Interesse des Ganzen gelegen die Umgebung so zu stimmen, daß der Abstand nicht allzu grell erschiene. Das ist aber in keiner Weise geschehen. Unmittelbar das große Bild mit seiner lichten Farbe umfassend, ziehen sich zwei Streifen entlang, abwechselnd aus Feldern mit schwarzem Grund und gähnenden Masken auf Goldgrund bestehend. Auf den höchst störend wirkenden schwarzen Grund sind aber liegende nackte Gestalten gemalt, welche einerseits die Tageszeiten, anderseits die Jahreszeiten darstellen sollen. Wir haben uns vergeblich bemüht, den tiefern Sinn dieser Beziehungen, sei es zum Hauptbild, sei es zum Drama oder zum Theater überhaupt, zu entdecken. Aber auch schon ihre dekorative Wirkung ist unglücklich. Schweift nun der Blick über den Zuschauerraum, so trifft er überall auf die Linien, welche die Brüstungen der fünf Ränge machen. Diese sind weiß und mit möglichst reichen, aber auch recht schwerfälligen Stukkaturen verziert, welche von Gold strotzen und in Verbindung mit dem roten Tone der Logenwände einen höchst reichen und blendenden Eindruck machen, zugleich aber auch mit ihren überkräftigen Formen, ihren monotonen Motiven wenig zu den zarten und duftigen Gestalten an der Decke, dem in gedämpftem Ton gehaltenen Vorhangsbilde sowie den es umgebenden sehr schön gehaltenen, sich trefflich nach außen zu abstufenden Dekorationen des Vorhangs stimmen wollen. Neben das himmlische Orchester tritt aber noch einmal ein zweites. Die Gurte der Prosceniumslogen werden von den die Logen trennenden Säulen und ihrem Gebälke getragen. Wo sie sich auf dieses auflegen, winden sie sich zu einer Volute, der Idee der hier erwarteten festen Stütze wenig entsprechend. Auf diesen Voluten aber sitzen mit frei schwebenden Füßen, die keine Unterlage finden, antik gehaltene musicirende Genien. Entweder sind diese Skulpturen überflüssig oder jene Malerei — beides ist zu viel Musik. So ist auch hier zur Zusammenstimmung der Einzelheiten zu einem Ganzen nichts gethan.

In dem Foyer sollte die Pflege der Musik und des Dramas einen andern Ausdruck erhalten. Als Deckenbilder sind in den großen Saal die vier Urinstrumente gekommen: Triton mit Muschel, Pan mit Flöte, Jungfrau mit Lyra, Hirtenknabe mit Schalmei, den Anfang der Musik darstellend; in die Lünettenbilder der Schmalwände, den Höhepunkt der dramatischen Musik andeutend, vier Scenen aus Mozartschen Opern: einerseits, die Komik repräsentirend, der ziemlich nichtssagend unter dem Baum ruhende, die Damen behütende Osmin — die Komik findet in dieser Situation nirgends einen Ausdruck, — ferner die Entdeckung des Pagen durch den Grafen, aus Figaro, — eine Scene, in der gleichfalls die Komik wohl kaum als herrschende Stimmung hervortritt; anderseits der steinerne Gast bei Don Juan und Tamina vor der Schlange fliehend, Bilder, die weder in Erfindung noch Ausführung von hervorragender Bedeutung sind. Mehr läßt sich auch nicht von den in den Eckräumen befindlichen Deckenbildern behaupten. Sie sollen das ernste

und das komische Drama repräsentiren. Hier wäre unseres Erachtens die Stelle gewesen, wo wenigstens auf der einen Seite Schiller seinen Platz hätte finden müssen, der größte deutsche dramatische Dichter, während auf der andern Seite etwa Kleists „Zerbrochener Krug“, das echt komische Werk des andern deutschen Dichters von wahrhaft dramatischer Kraft eine entsprechende Vertretung der Komödie dargeboten hätte. Statt dessen sehen wir beidesmal Shakespeare vertreten, den wir freilich kaum als einen Fremden anzusehen brauchen; immerhin aber hätte den deutschen Dichtern hier der Vorrang gebührt. Einerseits sehen wir jetzt Lear mit der toten Tochter auf dem Arme, anderseits Malvolio mit den kreuzweise gebundenen Kniebändern, eine Komposition, die in Bezug auf Humor und Feinheit der Auffassung an des Meisters schönes Werk in der Nationalgalerie in Berlin keineswegs heranreicht. Damit wir aber ja nicht vergessen, daß wir uns in einem der Poesie überhaupt geweihten Raume befinden, schweben an den Gewölbekappen in sechseckigen Feldern, grau auf rotbraunem Grund gemalt, Apollo mit den Musen, höchst gefällig aufgefaßt, aber hier so wenig wie bereits mehreremale einen direkten Bezug zum Drama bietend. Dieser ist vielmehr mit Vorliebe den Masken überlassen, die sich hier und allerorten finden, wo nur der Blick hinfällt, allerdings die einfachste, aber auf die Dauer auch langweiligste Symbolisirung des Dramas. Fügen wir noch hinzu, daß im Treppenhause am Eingange zu den Sperrsitzen die „Deklamation“ und der „Gesang“ in Bronze stehen, daß die Stirnwand des Prosceniums mit zwei Reliefs, Prometheus, der den Menschen bildet, und Dionysos als Schöpfer der Komödie (nur dieser?!), geschmückt ist, so möchte unser Umblick über den bildnerischen Schmuck vollendet sein. Von den Lünettenbildern der Säulengalerien, gemalten Reliefs, welche von nackten männlichen Figuren gehalten werden, wollen wir diesen letztern zuliebe nicht reden: diese erstreben erfolgreich das schlimmste Ziel der Malerei — die Täuschung, welche die Bildlichkeit möglichst in Vergessenheit bringen und den Schein der vollen, auf die umrahmende Architektur Schatten werfenden Körperlichkeiten erreichen will. Sie stehen damit in seltsamem Kontrast zu der Gewölbedekoration der Säulengalerien, die in gefälligen leichten Formen auf hellem Grunde zierliche Ornamente der italienischen Renaissance geben — nur schade, daß sich dabei drei Kompositionen schablonenmäßig wiederholen, und innerhalb jedes Gewölbes je zwei Gewölbkappen wiederum untereinander übereinstimmen, so daß sie für eine genauere Betrachtung wenig Reiz bieten. Auch sonst findet sich in den Ornamenten, deren eingehendere Betrachtung hier zu weit führen würde, manches Seltsame; so, wenn in den Nebenräumen des Foyers die schöne italienische Renaissance der Thüren mit den derben Formen der deutschen Renaissance in den darüber befindlichen Lünetten hart zusammenstößt — sie rühren eben wieder von verschiedenen Künstlern her, deren jeder seine eignen Wege gegangen ist.

Und damit kommen wir auf den vorwiegenden Eindruck zurück, auf welchen immer und immer wieder die Betrachtung hinführt, je mehr sie das überaus prächtige Ensemble in das Detail verfolgt und es nicht auf die momentane Wirkung hin betrachtet, sondern den der Gesamtschöpfung zu Grunde liegenden Plan zu erkennen sucht. Da muß man denn bedauern, daß dem einen einheitlichen Geist aussprechenden und einen bedeutenden Schöpfer verkündenden Gebäude nicht ein ebensolcher Geist in der Ausschmückung entspricht, daß diese als Ganzes betrachtet widerspruchsvoll und planlos erscheint, so sehr auch Schöpfungen einzelner Mitarbeiter sich über das Alltägliche erheben, als selbständige Werke betrachtet von tüchtiger künstlerischer Auffassung und Ausführung Zeugnis ablegen und dadurch eine Bedeutung haben, die im einzelnen zu verfolgen dem Freunde der Kunst immer aufs neue Freude gewähren wird.

V. V.

Nekrologe.

B. **Otto Fikentscher**, Schlachtenmaler und Illustrationszeichner, starb nach langen Leiden am 12. November 1880 in Düsseldorf. Er wurde geboren in Aachen den 28. Februar 1831 und begann seine künstlerischen Studien auf der Düsseldorfer Akademie unter Theodor Hildebrand, lebte später, ausschließlich mit Illustrationen beschäftigt, mehrere Jahre in Stuttgart, dann in München und kehrte schließlich nach Düsseldorf zurück. Er war außerordentlich begabt, wußte aber leider sein Talent nicht zur genügenden Durchbildung zu bringen. Seine höchst lebendig komponirten Schlachtenbilder litten unter einer mangelhaften Technik und wirkungslosen Farbe. Besser waren seine Illustrationen, teils Scenen aus den Befreiungskriegen und den Feldzügen in Schleswig-Holstein, Böhmen und Frankreich, teils humoristische Episoden aus dem Soldatenleben in Krieg und Frieden darstellend. Er lieferte deren eine große Zahl für die Leipziger Illustrirte Zeitung, für „Über Land und Meer“ und andere Blätter und hat sich damit einen weitverbreiteten Ruf erworben. Auch gab er ein „Album für die Kavallerie“ mit lithographirten Zeichnungen militärischen Inhalts (Düsseldorf bei Zintgraf) heraus und lieferte Blätter für verschiedene illustrirte Werke. Von seinen Ölbildern sind namhaft zu machen: „Blüchers Rettung durch seinen Adjutanten Nostitz bei Quatrebras“, „Die Attaque des 7. Kürassier-Regiments bei Mars-la-Tour“, „Zurückgedrängte französische Dragoner-Vedette“.

B. **O. v. Massenbach** †. In Düsseldorf starb am 12. November der langjährige Präsident des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen, Freiherr Otto von Massenbach, der sich um alle künstlerischen Bestrebungen der Stadt große Verdienste erworben. Er war am 28. Juli 1797 zu Insterburg geboren, trat früh in den Staatsdienst, wurde 1830 Regierungsrat in Trier, war 1838—40 Ober-Regierungsrat in Düsseldorf, dann Vicepräsident in Koblenz und kam 1851 als Regierungspräsident zurück nach Düsseldorf, wo er in dieser Stellung Gelegenheit fand, sein warmes Interesse für Kunst und Künstler thatkräftig zu bekunden. So hat er namentlich die Erwerbung des Jacobischen Gartens durch

den Künstlerverein „Malkasten" wesentlich gefördert, was durch die Ernennung zum Ehrenmitgliede dankend anerkannt wurde. Als er 1866 aus dem Amte schied, widmete er sich mit um so regerem Eifer den Angelegenheiten des Rheinisch-Westfälischen Kunstvereins, der ihn zum Vorsitzenden des Verwaltungsrates erwählte. Die herrlichen Monumentalschöpfungen des Vereins wurden stets von ihm in warmer Weise begünstigt, und seine geschickte Leitung trug viel zur Hebung des Vereins bei. Beim goldenen Jubiläum desselben 1878 erkannte dies auch der deutsche Kaiser unter Verleihung des Sterns zum roten Adlerorden in einem huldvollen Handschreiben rühmend an. Massenbach war ein fein und vielseitig gebildeter Mann, der sich allgemeiner Beliebtheit erfreute. Die Stadt Düsseldorf verlieh ihm das Ehrenbürgerrecht und wird sein Andenken gewiß in Ehren halten.

Todesfälle.

Léon Cogniet ist am 20. November in Paris im Alter von 86 Jahren gestorben.

Preisverteilungen.

F. **In der diesjährigen Konkurrenz des Berliner Kunstgewerbemuseums** ist kürzlich die Entscheidung über die Verteilung der von dem Preußischen Handelsministerium für vier Aufgaben bewilligten acht Ehrenpreise erfolgt. Für die von 4 Bewerbern eingesandten 6 Gartenbänke hat, wie vorauszusehen war, die Beurteilungskommission von der Zuerkennung eines Preises Abstand genommen, und von den von gleichfalls 4 Bewerbern gelieferten 6 Portièren nur die von A. Müller in Berlin ausgestellten Gewebe durch Verleihung des zweiten Preises von 300 Mk. ausgezeichnet. Für die beiden andern Aufgaben, die in 11 Schlafzimmergarnituren und 4 Tafelaufsätzen von ebenso vielen Bewerbern eine Reihe bemerkenswerter Lösungen fanden, sind dagegen statt zweier je drei Preise beantragt und genehmigt worden, und zwar für die Schlafzimmergarnituren ein erster Preis von 700 Mk. für die von Pingel in Berlin nach dem Entwurf von Griesebach, und zwei zweite Preise à 500 Mk. für die von Sauermann in Flensburg und für die nach dem Entwurf von P. Schirmer von H. Schirmer in Berlin gefertigten Möbel, für die Tafelaufsätze aber ein erster Preis von 700 Mk. für die von Pahlen entworfene, von Schley modellirte Arbeit von Arndt & Marcus in Berlin, ein zweiter von 500 Mk. für den von Hartung entworfenen, von Meyerheim modellirten Aufsatz von Henniger & Co. in Berlin und ein dritter von 400 Mk. für den von Stahl nach eigner Erfindung modellirten Aufsatz von Humbert & Heylandt in Berlin. Die Ausstellung der Arbeiten im Kunstgewerbemuseum hat mit dem 24. November ihren Abschluß gefunden, um sich vom 26. November bis 9. Dezember im Lokal der Permanenten Bau-Ausstellung zu wiederholen; ein wie lebhaftes Interesse, dem in den beiden hervorragendsten Aufgaben höchst erfreulichen Erfolg entsprechend, sie in weitern Kreisen des Publikums hervorgerufen hat, beweist die während ihrer ganzen Dauer erheblich gesteigerte Zahl der Besucher des Kunstgewerbemuseums, die mehr als das dreifache der durchschnittlichen Höhe betrug.

Aus Anlaß der vierten allgemeinen deutschen Kunstausstellung zu Düsseldorf sind von dem deutschen Kaiser auf Vorschlag des von der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft erwählten Preisgerichts folgende Auszeichnungen verliehen: 1) die große goldene Medaille für Kunst dem Direktor der Akademie für bildende Künste Prof. Anton v. Werner in Berlin; 2) die kleine goldene Medaille für Kunst den Malern Prof. Ferdinand Keller zu Karlsruhe, August Holmberg, Wilhelm Räuber, Gustav Schönleber, Anton Braith, Viktor Weishaupt, dem Kupferstecher Johann Bankel, alle zu München, den Malern Karl Irmer, Prof. Peter Janssen, H. J. Sinkel, Richard Burnier, Heinrich Deiters, Prof. Albert Bauer, dem Kupferstecher Joseph Kohlschein, alle zu Düsseldorf, dem Maler Paul Flickel zu Berlin, dem Maler Wilhelm Zimmer zu Weimar, dem Bildhauer Robert Diez zu Dresden.

Sammlungen und Ausstellungen.

c. **Erwerbung für die Dresdener Galerie.** Die Generaldirektion der königl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden hat das treffliche Bild von Ludwig Knaus „Hinter den Coulissen", welches unlängst in diesem Blatte eine eingehende und warme Würdigung gefunden, sich nicht entgehen lassen. Dasselbe ist um den Preis von 35 000 Mk. für die moderne Abteilung der Gemäldegalerie angekauft und bereits dort aufgestellt worden.

B. **Stuttgart.** Im Museum der bildenden Kunst waren unlängst etwa achtzig große Aquarelle des hier lebenden Malers Robert Stieler ausgestellt, welche gerechtes Aufsehen machten. Sie behandelten Motive aus Nürnberg, Eßlingen, Rottenburg, Bamberg, Wimpfen und andern alten Städten in höchst naturgetreuer Auffassung und virtuoser Ausführung. — Im Lokal des Württembergischen Kunstvereins erfreute uns Fr. Xaver v. Riedmüller durch einige kleine Landschaften vom Wallenstätter See, in denen die Leuchtkraft des Kolorits besonders anzuerkennen war. Auch stellte er einige Kohlenzeichnungen von poetischer Komposition und vorzüglicher Behandlung aus. In der Permanenten Kunstausstellung von Herdtle und Peters gab es ebenfalls einige neue Werke; darunter waren ein sehr anziehender „Bauernhof" von Kappis, ein flott gemalter Savoyardenknabe mit Affe von Frl. Fritze, einer Schülerin des Direktors Liezen-Mayer, prachtige Blumenstücke von Anna Peters, wirkungsvolle Aquarelle nach Motiven aus dem Hegau von P. Fr. Peters.

Vermischte Nachrichten.

□ **Aus den Wiener Ateliers.** Professor Makart arbeitet, außer einer Reihe von bedeutenden Porträts, an einem großen Breitbilde mit lebensgroßen Figuren, dessen Anlage und Ausführung, soweit letztere heute schon zu beurteilen ist, in der Kunstwelt hohe Erwartungen wachrufen müssen. Was die Darstellung betrifft, so sehen wir in einem italienischen Badehause, dessen reicher Renaissanceschmuck den zahlreichen Besucherinnen desselben zum glanzendsten Hintergrunde dient, links das Wasserbecken, in welchem entkleidete Frauen und Kinder reichliche Gelegenheit bieten, ihre schönen Formen zu bewundern; in der Mitte des Bildes hat sich eine Dame in göttlicher Unverhülltheit auf weiche Kissen gelagert, und vor ihr neben der Muschel, aus welcher klares Wasser in das Becken sprudelt, gewahren wir eine reizende Kindergruppe. Den badenden Frauen zur Linken entspricht rechts eine mit Schachspiel beschäftigte Gesellschaft halbverhüllter Frauen, welche jenen das Gleichgewicht halten. Außer dieser großen Komposition hat der Meister eine kleine begonnen, welche, nach dem einstweilen Sichtbaren zu urteilen, eine Scene aus dem Directoire oder Empire darstellen wird. Eine Gruppe „Venus und Amor", die in den letzten Monaten manche Wandlungen durchgemacht, harrt ihrer definitiven Vollendung. — Bei Franz Rumpler finden wir eine Federzeichnung für die Künstlergruppe des Festzugswerkes im Entstehen; der Plan, die Künstlergruppe auf nur einem Blatte darzustellen, mußte nämlich aufgegeben werden, da die große Zahl von bedeutenden Figuren samt dem Wagen auf dem engen Raume nicht zur Geltung gelangen konnte; daher wurde Rumpler mit dem Auftrage betraut, die Künstlergruppe für zwei Blätter zu komponiren, welche Aufgabe derselbe auch mit ebenso viel Schwung wie Gewissenhaftigkeit gelöst hat; eine dieser Kompositionen ist schon der Vervielfältigung durch die Heliogravüre zugeführt worden, während die andere, zwar im wesentlichen vollendet, noch der fleißigen Künstlerhand bedarf; sie enthält viele wohlgetroffene Künstlerporträts, zu denen die betreffenden Personen, darunter auch Makart selbst, Sitzungen gewährten. Auch ein fertiges Ölbild, das nächstens zu Miethke wandern soll, fanden wir in Rumplers Atelier. Eine reichgekleidete Dame in schwarzem Samtkleide und niederländischem Spitzenkragen steht an einem Tische, auf dem eine Blumenvase zu bemerken. Die Tapete des Hintergrundes ist im Gegensatz zur Figur in warmen Tönen gehalten, so daß sich diese prachtig abhebt. — Fr. Luise Max-Ehrler hat mehrere äußerst geschmackvoll arrangirte und farbenfrisch ausgeführte Stillleben zur öffentlichen Ausstel-

lung vorbereitet. — In Professor Zumbusch' Atelier herrscht eine lebhafte Thätigkeit, welche ausschließlich dem Maria-Theresiendenkmal gilt. Das Gipsmodell der großartig wirkenden Hauptfigur ist nahezu fertig. Die vier sitzenden Gestalten sind im Gipsmodell vollendet; die Figuren von Wenzel Liechtenstein und Kaunitz befinden sich sogar schon bei den Gießern eine bei Turbain, die andere bei Pönninger). Unter den Thonmodellen kann die aufrechte **Kolossalfigur des van Swieten als fertig gelten, an der** Haugwitz' wird noch modellirt. — Einer der tüchtigsten Schüler von Professor Zumbusch, Alois Löher, hat ein kleines Modell zu einem Denkmal für die gefallenen Krieger aus Paderborn, seiner Vaterstadt, entworfen.

Vom Kunstmarkt.

F. **Eine Kunstauktion von ungewöhnlichem Interesse** findet am 2. December bei Raphael Dura in Florenz statt. Zur Versteigerung gelangt ein Teil des öffentlichen Kunstbesitzes der besonders durch ihr reichhaltiges etruskisches **Museum berühmten Stadt Volterra. Um die Mittel zu einer bessern Unterbringung ihrer Sammlungen zu gewinnen, opfert** sie eine Kollektion seltener, fast durchweg mittelalterlicher Elfenbeinschnitzereien italienischer Herkunft, die zwar aus im ganzen nur 25 Nummern besteht, trotzdem aber einen erheblichen materiellen Wert repräsentirt. Sie setzt sich zusammen aus sieben, teils in Elfenbein geschnitzten, teils in **Holz mit Elfenbeineinlagen gearbeiteten Kästchen, von denen einige der frühesten mittelalterlichen Kunstübung angehören,** zweier der reichsten und kostbarsten Bischofsstäbe gotischer Zeit, zu deren einem noch das in geritztem Leder ornamentirte ursprüngliche Futteral mit dem Wappen der Aldo**brandini erhalten ist, einer Platte eines Diptychons, einer** kleinen Flasche aus dem 16. Jahrhundert, zwei in Bein ge**schnitzten Reliefs mit inkrustirten Rahmen und zwölf einzelnen** Reliefplatten in Elfenbein. Der von J. Sambon verfaßte **Katalog, der eine ausführliche Beschreibung dieser Stücke giebt und in sämtlichen Hauptstäden durch bekannte Firmen** — in Berlin durch Amsler & Ruthardt und durch Calvary & Co. — zu beziehen ist, gewinnt durch acht Lichtdrucke, welche die **hervorragendsten Objekte veranschaulichen,** für Sammlungen und Liebhaber einen dauernden Wert.

Zeitschriften.

The Academy. No. 443.

The Cave Temples of India. By J. Fergusson and J. Burgess, von W. Simpson.

Christliches Kunstblatt. No. 11.

Die Goldschmidkapelle bei St. Anna und das Hirnsche Grabdenkmal in Augsburg vom Jahr 1425, von E. Schott. (Mit Abbild.) — Ein Reisebrief vom Rhein. — Portig, Religion und Kunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis, von Schwarzkopf

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

10. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

9. December

Nr. 9.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.



I.

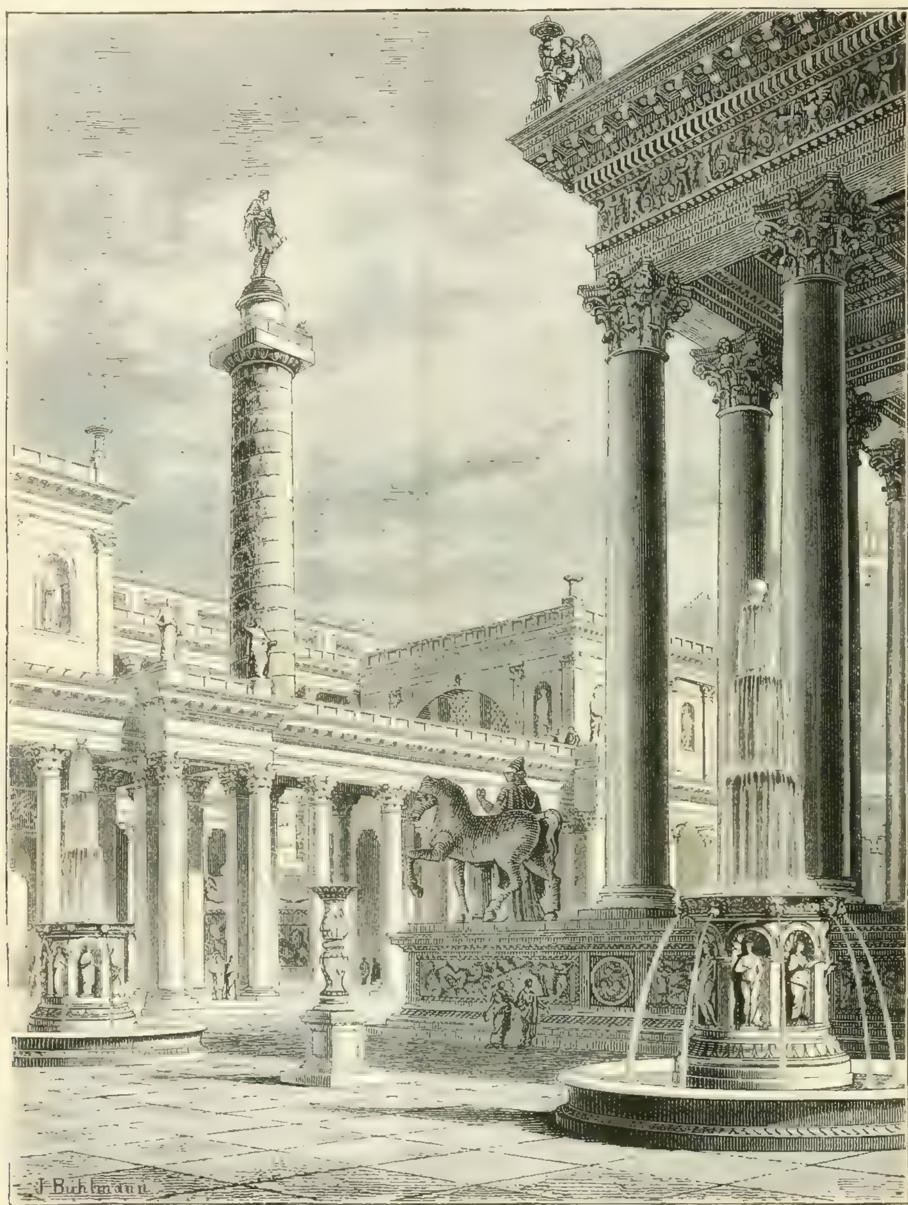


Ein alter Bekannter, den man nach Jahr und Tag in unverminderter Lebensfrische wiedersieht, ist immer eine angenehme Begegnung, und so freuen wir uns eingangs dieser Umschau unter den in vollem Feststaate sich präsentirenden Preßerzeugnissen zunächst den neuen (dritten) Jahrgang von „Kunst und Leben“ begrüßen zu können, den die Spemannsche Verlagshandlung mit gewohnter Sorgfalt ausgestattet hat. Wir haben uns über diese Musterleistung typographischer Ornamentik bei Gelegenheit sowohl des ersten als auch des zweiten Jahrganges mit rückhaltlosem Lobe ausgesprochen. Der dritte Jahrgang, zu dessen Herstellung es eines längern Atemzugs bedurft zu haben scheint, da er sich erst nach zweijähriger Pause einstellt, weist alle Vorzüge der beiden vorausgegangenen auf, dieselbe graziöse Feinheit des typographischen Zierats*), der, ohne sich aufdringlich zu machen, das Auge anzieht und beschäftigt; dieselbe Eleganz in Einband, Druck und Papier und eine ebenso glückliche Wahl der artistischen Zugaben, die diesmal, da sie lediglich aus Radirungen, zwölf an der Zahl, bestehen, dem Buche noch mehr das Gepräge vornehmer Geistesart geben. Unter diesen Erzeugnissen der Radirnadel werden jedenfalls die beiden von Forberg nach Vautier und Knaus gearbeiteten, sowie das von Unger reproducirte, unseren Lesern durch den Holzschnitt bekannte Mädchen mit der Katze von Kurzbauer am meisten Beifall finden. Indes verdienen auch die Malerradirungen von E. Bosch (ein Hund, der eine Hetzpeitsche apportirt), von E. Dücker (Hasenbild) und G. Meißner (Wald mit Reben) u. s. w. die volle Beachtung der Leser, denen Fr. Pecht mit seinem die letzten Blätter des Buches füllenden Kommentare als erfahrener Cicerone dient.

Dieselbe Verlagshandlung ist in der glücklichen Lage, neben diesem bescheidenen Oktavbande, der für litterarische Gourmands auch auf holländischem, ja sogar auf japanesischem Papier gedruckt zu haben ist, einen stolzen Folianten auf den Markt bringen zu können: **Hellas und Rom, eine Kulturgeschichte des klassischen Altertums von Jakob v. Falke**, ist vor kurzem in der Lieferungsausgabe zu Ende geführt. Da wir auch auf dieses durch seinen reichen und mit wenig Ausnahmen vorzüglichen Bilderschmuck ausgezeichnete Prachtwerk schon zu wiederholten Malen hingewiesen, bedarf es kaum einer erneuten Hervorhebung der Verdienste, welche sich alle Mitwirkenden bei der Herstellung desselben erworben. Abgesehen von dem Verfasser, dessen emsige Feder sich inzwischen einer allgemeinen Kostümgeschichte zugewendet, haben vor allen die architektonischen **Mitarbeiter, F. Thiersch und J. Bühlmann**, an dem Gelingen des Werkes den hervorragendsten Anteil. Die von ihnen mit dem Zeichenstifte neu aufgebauten Straßen und Fora, Tempel und Hallen Griechenlands und Roms

*) Die Kopfleiste, der Initial und die Schlußvignette zu diesem ersten Artikel sind dem Buche entlehnt.

geben eine in ihren großen Zügen das Wahrscheinliche treffende, lebendige Vorstellung von der Bühne, auf der sich das Schicksal der beiden klassischen Nationen abspielte und vollzog. Diese prächtigen Rekonstruktionen sind das wesentlich Neue unter den in dem Werke ent- z. B. die brutale Darstellung der Phryne vor den Richtern, mit der Karl Gehrts einen entschiedenen Mißgriff gethan, weggeblieben und dafür die reizenden topographischen Zierstücke vermehrt worden wären, die der Hand Otto Königs zu danken sind.



Das Forum des Trajan. Aus „Hellas und Rom“, Stuttgart, W. Spemann.

haltenen Abbildungen; die übrigen Illustrationen sind der Hauptsache nach aus dem plastischen Denkmälervorrate geschöpft, während eine Anzahl von Phantasiebildern, die zu dem Inhalte nur in lockerer Beziehung stehen, nach Gemälden von Feuerbach, Alma Tadema, Siemiradzki u. s. w. hergestellt wurden. Es würde dem Ganzen kaum geschadet haben, wenn einige Zugaben,

Dem Format sowohl als auch dem Charakter der illustrativen Ausstattung nach reiht sich dem Falke'schen Werke ein Unternehmen der Gebr. Paetel in Berlin an „Spanien in Schilderungen von Th. Simons, illustrirt von Alexander Wagner“ (in ca. 30 Lieferungen, von denen 16 erschienen sind). Das Verhältnis zwischen Schriftsteller und Künstler wäre in

dem Titel wohl besser gekennzeichnet, wenn der letztere die Stelle des erstern einnähme und gesagt würde: Spanien in Schilderungen von Alexander Wagner mit Text von Th. Simons. Der Künstler steht bei diesem Werke entschieden im Vordergrunde, ein Verhältnis, welches bei den jetzt so beliebten illustrirten Folianten, die weniger auf den Lesereifer als auf das Vergnügen an bildlichen Darstellungen berechnet sind, das einzig Richtige



Aus „Spanien in Schilderungen von Th. Simons", Berlin, Gebr. Paetel.

ist. Einen entschiedenen Vorzug besitzt dies Bilderwerk vor andern seiner Art darin, daß sämtliche Illustrationen, einschließlich des typographischen Zierrates, ein vollständig einheitliches Gepräge aufweisen. Ihr Urheber, dem wir schon früher in Gesellschaft seines schriftstellerischen Genossen begegnet sind, damals auf antik-römischem Boden*), zeigt sich von neuem als überaus geschickten Zeichner. Er besitzt vollen Beruf für die Zwecke, denen er sich dienstbar gemacht: frische, lebendige Auffassung des Charakteristischen, flotte und sichere Zeichnung und einen für die Wirkung in Schwarz und Weiß vielleicht etwas zu weit gehenden Sinn für das Malerische. Vor keiner Erscheinung des Lebens und der Natur [illegible] sein Griffel: Landschaft, Architektur, Volkstypen, Straßenscenen, alles erfaßt er mit scharfer Beobachtung [illegible] und bringt es in geistreich skizzirender Weise zu Papier. Das tiefe Schwarz, welches in den meisten Illustrationen häufig in grellem Kontraste zu dem scharfen Sonnenlichte auftritt, läßt der Vermutung Raum, als habe Wagner sich an Velazquez' dunklen Gestalten inspirirt, von denen er eine Anzahl in der Galerie des Prado kopirt und seinem Werke einverleibt hat. Diese Kopien sowie eine Anzahl stimmungsvoller Architekturstücke, in denen wir von dem Kunstgeiste der ritterlichen Nation und ihrer maurischen Widersacher berührt werden, machen den Appetit nach der Fortsetzung des schönen Werkes rege, das unzweifelhaft auch zur Erweiterung unserer kunstgeschichtlichen Erkenntnis und damit einem ernstern

*) Kulturbilder aus römischer Zeit. Berlin 1875.

Zwecke als dem des bloßen Parademachens dienen wird. Von dem Texte des litterarischen Genossen, der sich dem Künstler zugesellt, werden wir freilich kaum irgendwelche wesentliche Bereicherung unseres Wissens erwarten dürfen. Seine Vortragsweise mögen folgende aufs Gerathewohl herausgegriffenen Sätze charakterisiren (es ist die Rede von Dürer): „Hofmaler Kaiser Maximilians sowie Karls V. teilte er das günstige Schicksal Velazquez'. Begabt und vielseitig wie kein anderer, von einer bewundernswerten Produktivität, rastlos und unermüdet, begrüßen wir ihn allerwärts, so auch hier im Pantheon der Kunst, zugleich mit zwei anderen Deutschen: Martin Schoen und Rafael Mengs, welche an Spaniens Hof ihre Lorbeern pflückten". Weiterhin heißt es: „Dürers Adam und Eva, hart an dem Sündenfalle, zeigt uns das Paradies in seiner Reinheit" — Solchen Belehrungen und sprachkünstlerischen Leistungen gegenüber versagt der Kritik das Wort. Trösten wir uns und den Verleger mit der verständigen Erwägung, daß in diesem Falle das Bild das Buch macht, und daß heutzutage, wie überhaupt, die wenigsten Leute, die über Kunst schreiben, Geistesverwandte Gotthold Ephraim Lessings zu sein pflegen.

Das Stuttgarter Illustrationsschema für Holzschnittprachtwerke kulturhistorisch-ethnographischen Inhalts ist auch einem neuen Unternehmen von J. Engelhorn angepaßt, welches den Titel: Unser Jahrhundert, ein Gesamtbild der wichtigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Geschichte, Kunst, Wissenschaft und Industrie der Neuzeit, von Otto v. Leixner, führt und in mäßigem Oktavformat erscheint. Die Rolle des Illustrators, der mit seinen Erfindungen den Text begleitet, hat J. Weiser, unterstützt von Viktor Weishaupt, übernommen. Beide Künstler wissen die Zeit des Konsulats und Kaiserreichs wie die Helden der Freiheitskriege mit lebendiger Anschaulichkeit zu schildern und sind offenbar nicht ohne fleißige Vorstudien an die übernommene Aufgabe herangetreten. Weiser gehört unzweifelhaft zu den berufensten Illustrationszeichnern unserer Zeit; er ist klar und bestimmt in den Formen, hält auf einen hellen Gesamtton und lockere Strichlagen, die dem Drucker das Geschäft erleichtern, und opfert deshalb von der räumlichen Umgebung so viel, wie nur zulässig, auf, um die Figuren um so lebendiger zur Wirkung kommen zu lassen; Weishaupts Behandlung ist freier und skizzenhafter, dabei kräftiger im Ton, ähnlich der Art, wie W. Diez zu zeichnen pflegt. Der sonstige Bilderschmuck des Werkes, welches bis zur 10. Lieferung gediehen ist, besteht aus einer Reihe historischer Porträts, zum Teil direkt nach Kupferstichen, zum Teil nach neuen Zeichnungen ausgeführt, sodann aus Nachbildungen von Gemälden hervorragender Maler, die entweder selbst der geschilderten Zeitepoche angehören oder aber die Gegenstände ihrer Bilder den letzten Decennien des vorigen und den ersten des laufenden Jahrhunderts entlehnt haben. Auch diese Holzschnitte, nach Bildern von



Aus „Spanien in Schilderungen von Th. Simons". Berlin, Gebr. Paetel.

David, Gerome, Meissonier, Bleibtreu, Gustav Richter u. s. w., sind durchweg mit Fleiß und Sorgfalt gefertigt. Nicht minder ansprechend sind die phantasievollen ornamentalen Erfindungen, mit denen H. Göz die Kapitelanfänge aufs reichste geschmückt hat. So verspricht das Ganze, wenn es in der begonnenen Weise durchgeführt wird, ein für die Zeitgeschichte überaus interessantes Bilderwerk zu werden. Da der Text in den bisher erschienenen Lieferungen auf die Kunstentwicklung keinen Bezug nimmt, liegt für uns zunächst keine Veranlassung vor, demselben näher zu treten.

Eine andere Stuttgarter Firma, Gebr. Kröner, deren Unternehmungslust wir die unter dem Gesamttitel „Unser Vaterland“ vereinigten stattlichen Illustrationswerke verdanken, über welche wir an dieser Stelle wiederholt zu berichten in der angenehmen Lage waren, hat eine neue Auflage des ersten Teils dieser Bandfolge veranstaltet. An Stelle des alten Titels „Aus deutschen Bergen“ ist der präcisere Titel: **Wanderungen im bayerischen Gebirge und Salzkammergut**, geschildert von Herm. v. Schmid und Karl Stieler, getreten. Es liegt im Plane der Verlagshandlung, nach und nach das gesamte deutsche Vaterland von den berufensten Künstlern und Schriftstellern in Bild und Wort schildern zu lassen. Sie nimmt damit den Gedanken der mit Stahlstichen geschmückten landschaftlichen Prachtwerke einer längst vergangenen Litteraturperiode wieder auf, die, wie Freiligraths „Westfalen“, einer lebendigen patriotischen Regung ihren Ursprung verdankten. Mit den heutigen Hilfsmitteln des Verkehrs, der künstlerischen und litterarischen Produktivität, der ausgebildeten Technik des Holzschnittes ist die schöne Absicht freilich unendlich viel leichter durchzuführen als in den Tagen, wo die reproduktive Kunstübung sich aus ihrem Winterschlafe langsam zu neuem Leben aufzuraffen begann. Gleichwohl erfordert ein solches Beginnen keine geringe Umsicht, Rührigkeit und Sorgfalt von Seiten des Verlegers, um den inzwischen um so viel höher gestiegenen Anforderungen des Geschmacks gerecht zu werden. Nach den bisherigen Leistungen der genannten Stuttgarter Firma läßt sich dem Unternehmen ein allseitig befriedigender Fortgang voraussagen. — Eins der jüngsten Erzeugnisse ihrer Pressen sei an dieser Stelle der Beachtung um so mehr empfohlen, als es der Jugend zugedacht ist, die leider noch allzuhäufig mit Bilderbüchern zweifelhaften Wertes abgespeist zu werden pflegt. Es ist ein Quartband unter dem Titel: **Wanderungen durch das Tierreich aller Zonen** von Gustav Jäger, mit Bildern von Friedrich Specht in Holzschnitten von Adolf Cloß. Specht ist bekannt als ein Tierschilderer ersten Ranges; er giebt hier teils lebensvolle Porträts von wilden und zahmen Vierfüßlern in der delikatesten Ausführung, teils Gruppenbilder in stimmungsvoller landschaftlicher Scenerie, durchaus malerisch gedachte Kompositionen, groß und deutlich gezeichnet, wie es für das jugendliche Anschauungsvermögen erforderlich ist. Die Holzschnitte (s. Sp. 141 u. 142) gehören zu den glänzendsten Leistungen der Cloß'schen Werkstatt.



Aus: „Unser Jahrhundert“, Stuttgart, J. Engelhorn.

Einer reizenden Erscheinung der Jugendlitteratur begegnen wir sodann in der Bilderfibel, zu der Paul Meyerheim die Kompositionen geliefert hat: **ABC**, siebenundzwanzig aquarellirte Originalzeichnungen von Paul Meyerheim, in Farben-Holzschnitt ausgeführt von Käseberg und Oertel, mit Reimen von J. Trojan, Berlin (Verlag von Georg Stilke). Der Künstler hatte bei der ihm gewordenen Aufgabe

keinen leichten Stand, da es galt, die oft sehr heterogenen Gegenstände, deren Gemeinsamkeit lediglich auf dem Anfangsbuchstaben beruht, in eine malerische Gruppe zu vereinigen. Es ist ihm dies in den meisten Fällen so trefflich gelungen, daß man die Zwangslage, in der sich seine Phantasie befand, auf den ersten Blick kaum bemerkt. Tiere, Pflanzen, Früchte, Volkstypen, Gegenstände des täglichen Gebrauchs u. s. w. finden sich zusammen zu einem Bilde, in welches die sehr naiv erfundenen Fibelverse von Trojan eine oft höchst drollige Ideenverbindung bringen. Die großen Anfangsbuchstaben sind, jeder anders kolorirt, ebenfalls wohl oder übel in der Komposition untergebracht; im übrigen ist das Kolorit nur als leichter Farbenton verwendet, um die Darstellung zu beleben, nicht aber im Sinne einer naturgetreuen Wiedergabe der Lokalfarben, die zu der freien skizzenhaften Behandlung der Bilder nicht gepaßt haben würde. Von der originellen Weise, in der Meyerheim das Fibelbild in die künstlerische Sphäre zu rücken versucht, mag die beigefügte Probe (Sp. 143) eine Vorstellung geben.

Dasselbe technische Verfahren hat bei Herstellung zweier Bilderbücher gedient, als deren Urheber in Vers und Lied sich beim ersten Anblick der „ungezogene Liebling der Grazien“, Wilhelm Busch, zu erkennen giebt. Die zinkotypisch hergestellten Platten geben die Federzeichnungen des unerschöpflichen Humoristen mit voller Treue wieder, das Kolorit ist ebenfalls mit der Buchdruckerpresse aufgetragen. In dem einen dieser Quartbändchen, der den Namen „Stippstörchen*) für Äuglein und Öhrchen“ (München, Bassermann) führt, hat sich Busch sichtlich bemüht, seiner tollen Laune Zwang anzuthun und die Burleske soweit einzuschränken, daß sie fast als ein Ausfluß absichtsloser Naivetät gelten könnte. Einzelne Zeichnungen, wie z. B. diejenige, die wir in verkleinertem Maßstabe diesen Zeilen (Sp. 145) beifügen können, sind von einer Eleganz in den Linien, deren man den Verfasser von „Max und Moritz“ nicht für fähig halten sollte. Das andere in demselben Verlage erschienene Bändchen unter dem Titel „Bilderpossen“ ist uns schon von früher her bekannt. Die neue Auflage hat ebenfalls ein buntes Kolorit erhalten, das die komische Wirkung der spaßhaften Einfälle des Autors noch um einige Grade erhöht.



Aus den „Wanderungen im Bayreuthischen Gebirge“. Stuttgart, Gebr. Kröner.

Vor Jahresfrist machten wir unsere Leser auf das allerliebste Kinderbuch „Under the window“ von Kate Greenaway aufmerksam. Die Verlagsbuchhandlung von Th. Stroefer in München hat nun für eine deutsche Ausgabe gesorgt, zu deren Text Käthe Freiligrath-Kröcker die Übersetzung geliefert. Gleichzeitig sind auch die von derselben Künstlerin später herausgegebenen Kinderbücher im genannten Verlage mit deutschem Texte erschienen, nämlich Kate Greenaway's Geburtstagsbuch, ein nur 10 cm im Quadrat messendes Büchelchen mit nicht weniger als 382 Illustrationen, von denen zwölf sauber kolorirte Monatsbilder je eine ganze Seite füllen, die übrigen in den Text verstreut sind, und Kate Greenaway's Malbuch für das kleine Volk mit 112 Holzschnitten zum Koloriren. Auch dieses in klein Quart gedruckte Buch ist in Bild und Text erfüllt von einem sinnigen Humor, der sich so kindlich ausspricht, daß man sich vergebens fragt, wo man je einmal Ähnliches in solcher Fülle reizender Motive vor Augen gehabt habe.

Wir schließen die Reihe der typographisch hergestellten Illustrationswerke mit einer (nicht für Kinder bestimmten) Märchensammlung, die uns die Bekanntschaft mit einigen trefflichen Illustrationszeichnern norwegischer Herkunft vermittelt: Auswahl norwegischer Volksmärchen und Waldgeistersagen von P. Chr. Asbjörnsen, übersetzt von H. Denhardt, mit 106 Illustrationen (Leipzig, Verlag von Ad. Reselshöfer). Unter

*) Kurze Geschichtchen (Hannöversches Platt).



Aus den „Wanderungen durch das Tierreich“ Stuttgart. [illegible]

den Urhebern des reichen Bilderschmuckes, der den hübschen Oktavband ziert, treten Otto Sinding, E. Werenskiold und Hans Gude hervor. Durchweg haben sich die Illustratoren mit dem Schriftsteller, dessen behäbiges Bildnis nicht nur neben dem Titel erscheint, sondern auch unter verschiedenen Masken hier und da im Buche selbst auftaucht, vortrefflich zu verständigen gewußt. Landschaftliche Stimmungsbilder wechseln mit drolligen Genrescenen, unheimliche Spukgestalten mit charakteristischen Typen aus der Mitte des Landvolkes — alles frisch und lebendig erfunden und mit sicherer Hand hingeschrieben. (Vergl. Sp. 147 u. 149).



II.

Wer die buchhändlerische Betriebsamkeit, soweit sie auf die Bilderfreude des Volkes sich Rechnung macht, von Jahr zu Jahr aufmerksam verfolgt, kann sich des Staunens über die außerordentliche Zunahme des allgemeinen Kunstbedürfnisses kaum erwehren. Freilich verlangt die Menge viel und gutes für möglichst wenig Geld, und einer derartigen Anforderung kann nur der Holzschnitt genügen, der tausend und aber tausend Abdrücke ohne Schaden aushält und dessen Vervielfältigung mit einem Minimum von Kosten verknüpft ist. So kommt es denn, daß immer neue und neue Bilderwerke den großen Markt aufsuchen, Zusammenstellungen älterer Holzschnitte, die zum Teil schon vor geraumer Zeit ihrer Dienstpflicht genügten und nun, von einem dürftigen, ihr Dasein in verschämter Weise rechtfertigenden Vor-, Bei- oder Nachwort begleitet, auf sauber geglättetem Papier jugendfrisch aufgemuntert aufs neue in die Welt gehen. Das vornehmste und erfolgreichste Unternehmen dieser Art dürfte unzweifelhaft die Sammlung sein, in welcher der Verleger der Leipziger Illustrirten Zeitung die schönsten Holzschnitte seines fortdauernd nach künstlerischen Rücksichten geleite-

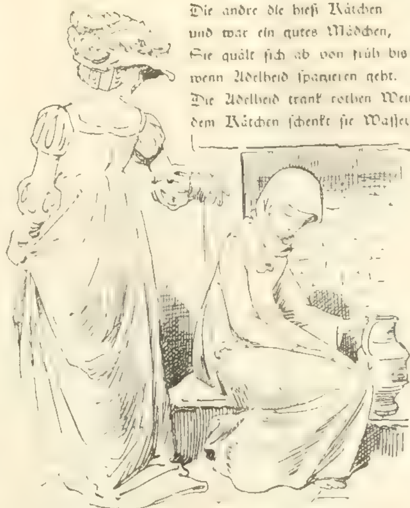


Aus dem „A B C" von Paul Meyerheim, Berlin, G. Stilke.

ten Blattes vereinigt hat und weiterhin zu vereinigen gedenkt. Die Meisterwerke der Holzschneidekunst (Leipzig, Weber), deren in dieser Zeitschrift schon einige mal Erwähnung gethan ist, haben heuer den zweiten Band angesetzt, der abermals 12 Lieferungen, jede zu acht Blättern im Formate der Illustrirten Zeitung, umschließt. Besonders rühmenswert an diesem erstaunlich billigen Sammelwerke (jede Lieferung kostet nur 1 Mark) ist, daß es der Hauptsache nach Abbildungen älterer und neuerer Kunstwerke von meist dauernder Geltung bringt, deren Reproduktion dem Werte der Originale einigermaßen adäquat ist. Man mag über die Berechtigung der xylographischen Technik zu einem Wettstreit mit der Kunst des Grabstichels denken, wie man will, einer Leistung, wie sie sich z. B. in der von R. Brend'amour ausgeführten Reproduktion des Steinla'schen Stiches der Sixtinischen Madonna bietet, wird man seine Anerkennung unmöglich versagen können. Damit soll nicht ausgeschlossen sein, daß auch dann und wann schwächere Leistungen mit unterlaufen, die, wie beispielsweise die Wiedergabe von Rubens' „Anbetung der h. drei Könige“, einer mit besserem Verständnis zeichnenden Hand hätte anvertraut werden müssen.

Die beiden Schwestern.

Es waren mal zwei Schwestern,
ich weiß es noch wie gestern.
Die eine namens Adelheid
war faul und voller Eitelkeit.
Die andre die hieß Kätchen
und war ein gutes Mädchen,
Sie quält sich ab von früh bis spät,
wenn Adelheid spazieren geht.
Die Adelheid trank rothen Wein,
dem Kätchen schenkt sie Wasser ein.



Aus Busch' „Stippstörchen“. München, Bassermann (Seitlemeit).



Aus Kate Greenaway' „Unter dem Fenster“. München, Verlag von Th. Stroefer.

Auffallend erscheint es, daß der buchhändlerische Erfolg dieser und anderer Unternehmungen gleicher Art nicht längst die Verleger vollendeter Holzschnittkunstwerke, wie sie z. B. die Illustrationen Ludwig Richters sind, zu einem ähnlichen Versuche der Neuverwertung ihres Plattenvorrats veranlaßt haben. Die bisherigen Richter-Albums, an denen es ja nicht fehlt, schrecken durch die Höhe des Preises ab und dringen daher nicht in diejenigen Kreise, denen gute Kunstnahrung zu bieten, vor allem ein Verdienst wäre. Einen Schritt in dieser Richtung haben ganz vor kurzem die Verleger der „Fliegenden Blätter“, Braun & Schneider in München, mit der Veranstaltung eines Schwind-Albums gethan und sich damit der Schuld der Dankbarkeit gegen einen der geistvollsten Mitarbeiter ihres berühmten Witzblattes entledigt, dessen rascher Aufschwung und für die vorachtundvierziger Jahre ganz erstaunliche Verbreitung nicht zum kleinsten Teile auf die reizenden Improvisationen zurückzuführen ist, die Schwind für den Holzschnitt gezeichnet. Nicht ohne eine gewisse Rührung verweilt man bei den aus dem Jahre 1847 stammenden Bildchen — die späteren Jahre sind weniger ergiebig — den Incunabeln der sich zu neuem Leben aufraffenden deutschen Holzschneidekunst. Mit welch' unbehülflichen Mitteln, mit wie einfach derben Strichen ist hier der lebendigste Ausdruck, die treuste Charakteristik hervorgebracht! Die Art der Auffassung, das Zeitkostüm, der gemütvolle kleinbürgerliche Humor, der sich nur selten bis zur Satire und zu grotesk komischen Einfällen versteigt, erinnert an einen gesellschaftlichen Zustand, dessen anspruchslose Behaglichkeit uns heute nach kaum mehr als 30 Jahren wie ein verlorenes Paradies erscheint. Es sind im ganzen 32 Blätter in groß Folio, welche die stattliche, mit würdiger Einfachheit ausgestattete Mappe umschließt. Das leider etwas unhandliche Format wurde durch die beiden großen Blätter bedingt, welche der

Künstler für die Münchener Bilderbogen beigesteuert: „Der Einsiedler" und „Der gestiefelte Kater". Die übrigen Blätter vereinigen je eine Anzahl größerer oder kleinerer, zum Teil cyklisch zusammenhängender Bilder. Der auf die Illustrationen bezügliche Text ist auf einem besonderen Bogen abgedruckt und bietet einen in einzelnen Fällen zum Verständnis der Darstellung sehr erwünschten Kommentar.

Ein Schwind-Album anderer Art hat die Verlagshandlung Fr. Bruckmann veranstaltet, zwar nicht so mannigfaltig, aber reizvoller in seiner inneren und äußeren Ausstattung. Unter dem Titel: Operncyklus von Moriz v. Schwind, vereinigt es 14 Kompositionen, die der Meister für die Loggia des Wiener Opernhauses geschaffen, zu einem handlichen Querquartbande, und zwar in photographischen Reproduktionen. Jedem Blatte ist ein Kommentar beigefügt, der Eduard Hanslick zum Verfasser hat und schon um deswillen eher zum Nachlesen auffordert als manche ähnliche Beigabe, die dazu dienen soll, aus Bildern ein Buch zu machen. Nicht alle, aber gar manche dieser Kompositionen zeigen ihren Urheber von der liebenswürdigsten Seite, wie er, den Spuren der großen Musiker folgend, mit geistreichen Einfällen spielt, unter deren Eindruck man gern über die Einförmigkeiten gewisser Typen und Bewegungsmotive und über den Mangel an strengeren Naturstudium hinwegsieht. Der Preis von 20 Mk. ist ein überaus mäßiger.



Aus Asbjörnsens „Norwegische Volksmärchen". Leipzig, Verlag von Ad. Kefelshöfer.

Dieselbe Verlagshandlung bringt uns noch eine zweite willkommene Gabe, eine neue, kleinere Ausgabe von Goethe's „Faust" mit den Kompositionen von A. Kreling, die uns schon von der vor Jahren erschienenen Folioausgabe her bekannt sind. Die Zeichnungen Krelings erscheinen auch hier teils als Textillustrationen teils als neben dem Text eingeschaltete photographisch vervielfältigte Blätter. Die Reduktion des Maßstabes ist bei den Holzschnitten mit Hilfe der Zinkotypie bewerkstelligt, und das Ergebnis dieser prekären Procedur ist trotz der starken Verkleinerung ein nicht unbefriedigendes, wenn auch der weiche Sammetton fehlt und die Schärfe der Strichlagen einige Einbuße erlitten hat. Die Ausstattung des Bandes entspricht allen Anforderungen des guten Geschmacks, und der Preis ist wiederum so mäßig gestellt, wie man ihn bei Prachtwerken dieser Art nicht gewohnt ist.

Auch die von Liezen-Mayer mit melancholisch düstern Bildern illustrirte Ausgabe von Goethe's Faust (München, Verlag von Th. Stroefer) erscheint heuer in einer kleineren und wohlfeileren Quartausgabe (gebunden zu 30 Mark). Die Einschränkung der Formate bei derartigen Luxuswerken scheint mit der allgemeinen Einschränkung Schritt zu halten, die sich die Welt aus wirtschaftlichen Gründen glaubt auferlegen zu müssen. Wenn das Maßhalten, wie in vorliegendem Falle, fast ohne jegliche Einbuße am Kunstwert des Gegenstandes bewerkstelligt wird, so bietet es gewiß nur Vorteile für den Käufer, der „was er schwarz auf weiß besitzt" jedenfalls bequemer nach Hause tragen und im Hause bequemer handhaben kann. Die Vervielfältigung der Kompositionen Liezen-Mayers ist bekanntlich zum Teil durch Radirung (9 Blätter von W. Hecht und W. Krauskopf), zum Teil durch Holzschnitt bewirkt, für die ornamentale Ausstattung hat Rud. Seitz gesorgt. Auf Wert und Bedeutung der künstlerischen Leistung von neuem einzugehen, liegt keine Veranlassung vor.

Damit es neben so vielen angenehmen Dingen, die wir den Lesern zur Beachtung empfehlen, auch nicht an einem zugleich nützlichen fehle, wollen wir nicht versäumen, die Väter kunstfertiger Töchter auf die Musterbücher für weibliche Handarbeit, welche die Redaktion der „Modenwelt" herausgiebt, hinzuweisen, insbesondere auf eine dritte Sammlung von Mustern altdeutscher Leinenstickerei (Berlin, Franz Lipperheide), die den vorausgegangenen in keiner Weise nachsteht. Die in einer hübsch ornamentirten Mappe enthaltenen 25 Quarttafeln mit 27 Alphabeten und andern Mustervorlagen eignen sich nicht nur zu unmittelbaren Kopien, sondern geben auch die beste Anregung zu eignen ornamentalen Erfindungen auf dem Gebiete der mit einfachen oder doppelseitigen Stichen auszuübenden Kunststickerei.

Was uns sonst noch an losen oder in einer Mappe vereinigten Blättern vorliegt, hat seinen Ursprung der Lichtdruck oder der Farbendruckpresse zu danken. Auch 12 durch Lichtdruck im verkleinerten Maßstabe reproducirte Radirungen von Eduard Willmann nach Landschaften von Julius Marak zählen wir dahin, obgleich sie sich äußerlich in der Form eines Buches unter Begleitung eines poetischen Textes darbieten. Das Buch führt den Titel: Waldeinsamkeit, Dichtung von Joseph Victor v. Scheffel zu 12 landschaftlichen Stimmungsbildern rc. (Stuttgart, Bonz & Co.). Daß der Name des gefeierten Dichters auf dem Titel mit viel größerer Schrift gedruckt ist als der der beiden und Studien jüngerer und älterer Meister zu verzeichnen hat, treibt vorwärts auf der betretenen Bahn. Zwar ist das übliche Album unter dem Titel „Künstlerheim“ diesmal ausgeblieben, dafür aber haben wiederum Hugo Kauffmann und Heinrich Lang jeder seine eigne frisch gefüllte Mappe zur Verfügung gestellt. Die neuetablirte „zwanglose Gesellschaft“, zu deren Besuch uns der erstgenannte einladet, führt den Mappentitel „Hochzeitsleute und Musikanten“ und den Texttitel: **Hochzeit im Gebirg, Gedichte in oberbayrischer Mundart zu Hugo Kauffmanns Zeichnungen von Karl Stieler.** Die 25 Tusch- und Federzeichnungen, die uns der allzeit aufgeräumte



Aus Asbjörnsens „Norwegische Volksmärchen“. Leipzig, Verlag von Ad. Kesselsbeter.

Künstler, scheint uns der Sachlage nicht ganz zu entsprechen und sieht danach aus, als habe man die größere Celebrität als Vorspann benutzen wollen, um die kleineren die steile Höhe des Erfolgs hinaufzubugsiren. Doch wie dem auch sei, das reizend ausgestattete Oktavbändchen gehört zu den zierlichsten Erzeugnissen, die der Buchhandel in diesem Jahre aufzuweisen hat, und der Lichtdruck hat in der Reproduktion der schönen Blätter Willmanns das Höchste erreicht, dessen er fähig ist. Die Verkleinerung bedingt natürlich den Eindruck des Miniaturartigen, wie man ihn durch den Einblick in das verkehrte Ende eines Opernglases erhält, die Schattentöne sind kräftig und sammetweich, fast kaum durch die Schwere der Druckfarbe getrübt.

Von München her kommt uns wie immer so auch dies Jahr die reichste Gabe an Lichtdruckblättern. Der sehr begreifliche und verdiente Erfolg, den die Firma Ad. Ackermann mit ihren Sammelmappen für Skizzen Künstler verlegt, zeugen von derselben Frische der Auffassung, derselben fröhlichen, mitunter hart an die Karikatur streifenden Laune, wie sie uns in den vorausgegangenen Mappen verwandten Inhalts anmutete und ergötzte. Der von derselben Stimmung getragene Text des Dichters verknüpft die einzelnen Blätter zu einem Ganzen und giebt sich so zwanglos, daß man nicht anders als an eine vorausgegangene Verständigung zwischen Kunst und Dichtung glauben kann. Heinrich Lang bietet eine neue Reihe von „Cirkusbildern“ auf 28 Blättern dar, diesmal unter dem Titel: Kunstreiter und Gaukler. Was wir bei Gelegenheit der vorausgegangenen Sammlung im vorigen Jahre zum Lobe des Künstlers und seines Werkes gesagt, leidet vielleicht im verstärkten Maße Anwendung auch auf diese neue Kollektion geistreich aufgefaßter und mit Grazie gezeichneter Skizzen. Lang ist ein Specialist auf einem Gebiete, auf dem es ihm ein zweiter nicht so leicht zuvorthun

wird, gleich vertraut mit den Helden und Heldinnen des Luftspringertums, ob es nun zwei- oder vierbeinige sind, wie mit den armen Schelmen und Packeseln, die ihnen zur Folie dienen müssen. — Ein drittes aus demselben Verlage hervorgegangenes Album, ebenfalls in Quartformat ist mit einer Sammlung von Zeichnungen verschiedener Künstler gefüllt. Dem anmutigen Inhalt entspricht der Titel: Guten Morgen Vielliebchen, Gelegenheitsgeschenk in 25 Originalzeichnungen deutscher Künstler. Unter denen, die zur Füllung der hübsch ausgestatteten Mappe beigetragen, ist zunächst Rob. Beyschlag zu nennen, dessen vier Tuschzeichnungen mit besonderer Sorgfalt sauber und zart durchgeführt sind. Drei davon huldigen holder Frauenschönheit und muten uns an wie tiefempfundene Liebespoesie, die vierte stellt ein kleines Bauernmädchen auf einer Wiese dar, das sich mit vollem Behagen an dem Ausblasen der Samendolde des Löwenzahns ergötzt. Einige von frischem Humor gewürzte nur leicht angelegte Zeichnungen hat Karl Fröschl beigesteuert, Karl Kögler bringt eine allerliebste Liebeswerbung in sechs Scenen (Rokokokostüm) voll neckischer Grazie, und Eduard Unger läßt in ebenfalls sechs Scenen das kleine Volk der Gnomen und Elfen auftreten, überaus komische Geschöpfe in den drolligsten Situationen. Auch die übrigen Beiträge von Volz, Braith, Knut Ekwall, Ernst Zimmermann u. s. w. erfreuen durch hübsche Erfindung und flotte Zeichnung und sind mehr oder minder humoristisch angehaucht.

Von photographischen Publikationen erwähnen wir noch der beiden allegorischen Kompositionen des im Jahre 1866 verstorbenen gothaischen Hofmalers E. Jakobs „Der Tag" und „Die Nacht" (Berlin, H. W. Kühl), zwei Gemälde (Pendants) von edelster Linienführung, die an die Schöpfungen eines Carstens und Cornelius gemahnen. — Ferner bringen wir die stattlichen, von uns bereits mehrfach besprochenen Lichtdruckpublikationen der Firma Paul Neff in Stuttgart in Erinnerung, die im Laufe dieses Jahres vollendet wurden: Die Kunst für alle, mit Text von F. Weisser und C. v. Lützow, die „Goldene Bibel" und „Die französischen Maler des 18. Jahrhunderts", welche letztere beiden von Alfr. v. Wurzbach mit Kommentar versehen sind.

Wir verabschieden uns für dieses Jahr mit einem Hinweis auf eine neue Sammlung von Kopien E. Hildebrandscher Aquarelle (Berlin, G. Stilke). Eine in japanisirendem Geschmacke mit bunten Farben ausgeführte Mappe bildet das stattliche Gewand der abermals aus der bewährten chromolithographischen Werkstatt von R. Steinbock hervorgegangenen Farbendrucke. Die Auswahl der meist im Besitz des Herzogs von Ratibor befindlichen Originale ist nach dem Spruche Varietas delectat getroffen: „Der Markt von Kairo", „Die Pyramiden von Gizeh mit dem Sphinxkoloß", „Der Hafen von Genua", „Die Villa d'Este zu Tivoli" und „Söröen in Norwegen bei Mitternachtsonnenlicht" bilden das farbenprächtige Quinquefolium, das uns von neuem den frühen Hingang des reichbegabten Meisters beklagen läßt.

Wem wir mit diesem kurzen Berichte etwa zu wenig gesagt oder zu leise gesprochen haben sollten, dem empfehlen wir, sein Opfer auf dem Altar der leicht zu gewinnenden Göttin darzubringen, mit deren Bilde wir unsere Leser entlassen. Meister Schwind hat sie zwar für die Muse der modernen Musik ausgegeben, er würde aber wohl auch nichts gegen eine Umdeutung einzuwenden haben, die in ihr das Bild einer andern Ton- oder Lärmgöttin erkennt, von deren Posaunenstößen die Welt zur Weihnachtszeit regelmäßig erfüllt, aber glücklicherweise nicht erschüttert wird.



Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Im Münchener Kunstverein** sahen wir kürzlich eine eminente Leistung W. Raubers: „Auf Schleichwegen", eine Reiterpatrouille aus dem dreißigjährigen Kriege, die, im Busche haltend, den rechten Augenblick abwartet, aus demselben hervorzubrechen. Die Spannung des Moments ist mit größter Lebendigkeit dargestellt, die Zeichnung von außerordentlicher Sorgfalt und die koloristische Wirkung bei eingehendster und doch völlig freier Behandlung überraschend schön und fein. Gleichzeitig brachte des genannten Meisters früherer Lehrer, Prof. W. Dietz, eine auf der Landstraße ausruhende Familie im Kostüm derselben Zeit, die übrigens an das erstbezeichnete Bild in keiner Richtung hinanreicht, obwohl sie eine ganz gute Arbeit ist. Von John Upton sehen wir eine „Betende Italienerin". Obschon der Stoff keineswegs zu den neuen gehört, fesselt doch das auch räumlich große Bild durch Größe der Auffassung, leuchtendes Kolorit und energische Technik. Rob. Beyschlag, wegen der Innigkeit und Sinnigkeit seiner Empfindung und Anmut der Darstellung längst ein Liebling der Frauen, hat sich durch seine „Junge Mutter mit ihren Kindern" wiederum hunderte von Frauenherzen gewonnen. Ein guter Stich nach dem Bilde wäre gewiß ein vielen willkommenes Vereinsgeschenk. Eduard Leonhard brachte eine im großen Stile komponirte Felsenlandschaft in kräftiger realistischer Behandlung, in einer Zeit doppelt willkommen, welche die Form grundsätzlich hintansetzt, Ludw. Meixner eine fein empfundene Mondnacht „Überreste einer Widinger Burg" und E. Heinel eine Ansicht des malerischen Ponte Filippetto bei Sorrent. V. M. Herwegen erfreute durch eine Anzahl brillanter Aquarelle aus Italien, meist Pompeji, Prof. J. L. Raab durch eine von seltener Meisterschaft in Behandlung der Wasserfarbe zeugende Kopie nach van Dyck Bildnis einer Dame, in der Dresdener Galerie, welche er im Laufe des letzten Herbstes zum Zwecke des Stiches ausführte. Franz Lenbach stellte drei Porträts aus, alle in jener skizzenhaften unfertigen Weise, die er sich — nicht zu seinem Vorteile — seit Jahren angeeignet hat. Zum guten Schlusse mögen noch drei köstliche Landschaften unseres trefflichen Philipp Roeth rühmend erwähnt werden. Man sieht es ihnen auf den ersten Blick an, daß er nicht bloß die Natur, sondern fort und fort auch die alten Meister zum Gegenstande eingehenden und verständnisinnigen Studiums macht.

Österreichischer Kunstverein. Die Verwaltung hat über die Vereinspreise für das Jahr 1880 ihre Entscheidung getroffen. Um diese Vereinspreise konkurrirte jedes während der drei letzten Vereins-Ausstellungen exponirte Kunstwerk, welches noch freies Eigentum des Künstlers gewesen. Da diese Vereinspreise zugleich Kaufpreise sind, für welche die betreffenden Bilder in das Eigentum des Kunstvereins übergehen, so gelangten auch diese Preisbilder zu der am 30. November vorgenommenen dreißigsten Jahres-Verlosung der Gewinstbilder. Sechs Vereinspreise wurden in nachstehender Weise zuerkannt: 1. Der von dem Kaiser als Protektor gewährte Vereinspreis (300 Stück Dukaten) dem großen Historienbilde von A. Hirschl in Wien (Schüler der Wiener Akademie, aus der Schule von Professor L. Müller), „Scene aus dem Zuge Hannibals über die Alpen". 2. Herzog Coburg-Preis (1000 fl.) dem großen Ölbild von Adolph Obermüllner in Wien, „Der Donau-Eisstoß im Januar 1880". 3. Fürst Schwarzenberg-Preis (300 fl.) dem Ölbilde „Studienkopf" von Georg Decker in Wien. 4. Baron Rothschild-Preis (100 Stück Dukaten) dem Ölgemälde „Holländische Stadtansicht" von Remi van Haanen in Wien. 5. Baron Königswarter-Preis dem Ölgemälde „Will nicht brennen" von W. Leopoldski in Wien. 6. Mautner v. Markhof-Preis dem Ölbilde „Stillleben" von Camilla Friedländer in Wien.

Vermischte Nachrichten.

Rg. **Max Fürsts Wandgemälde in der Karmeliterkirche zu Straubing.** Die genannte Kirche wurde zu einer Zeit, in welcher die deutsche Kunst schon in rückläufiger Bewegung war, mit Wandgemälden geschmückt, welche Scenen aus dem Leben hervorragender Mitglieder des Karmeliterordens zum Gegenstande hatten. In der letzten Zeit hatten diese Bilder stark gelitten und waren zudem noch teilweise in die Hand eines Pfuschers gefallen. So erwachte denn vor zwei Jahren in den Mitgliedern des Konvents, an dessen Spitze der kunstsinnige P. Ludwig Fritz als Prior steht, der Wunsch, an die Stelle des Vorhandenen, den ästhetischen Anforderungen der Gegenwart nicht mehr Entsprechenden Besseres zu setzen, und es gelang in der Person des in München lebenden Historienmalers Max Fürst, eines geb. Traunsteiners, einen Künstler zu finden, der sich der Aufgabe unterzog, vier Wandgemälde auszuführen. Nun hat derselbe zwei vollendet, und wir haben uns dieser hervorragenden Leistungen aufrichtig zu freuen. Das erste Bild zeigt eine Episode aus dem Leben des Karmeliten Andreas Corsinus, der bei Verrichtung seines ersten Meßopfers eine Vision der Mutter Christi hatte. Der Heilige kniet im Ordenskleide, darüber die Casula, mit ausgebreiteten Armen vor dem einfachen römischen Altar mit Kruzifix, Kerzen und schmucklosem Reliquienschrein. Sein Haupt wendet sich in leichter Bewegung zu der von Engelgruppen umgebenen heiligen Maria empor, welche als Himmelskönigin mit Diadem und Scepter ausgestattet, ihre Linke wie schützend über ihn ausstreckt. Hinter ihr sieht man zwei heilige Frauen im Ordenskleide der Karmelitinnen, während Andreas unten von vier Ordensbrüdern umgeben ist, die, in Gebet versunken, von seiner Vision nichts ahnen. Auf dem zweiten Gemälde sehen wir den heiligen Karmeliten Petrus Thomasius, der nach einem thatenreichen Leben im Dienste des apostolischen Stuhles zum Patriarchen von Jerusalem erhoben wurde. Auch er ward der Legende nach einer Vision gewürdigt. Der Künstler verlegt die Handlung in eine offene Halle und läßt Maria, diesmal mit dem Kind auf dem Arm, die Rechte segnend über den im Patriarchengewande vor ihr knieenden Heiligen ausstrecken, während zwei Engel zu ihren Füßen eine Spruchtafel mit der Verheißung halten, der Karmeliterorden werde bis ans Ende aller Zeiten bestehen. Bei der Ähnlichkeit des Gegenstandes lag die Gefahr nahe genug, es möge sich der Künstler wiederholen, er hat es aber glücklich vermieden. Die echt kirchliche Auffassung, die warme Empfindung, die strenge Zeichnung, der schöne Linienfluß der Komposition und das harmonische Kolorit der Bilder Fürsts lassen uns freudig erkennen, daß die glorreichen Traditionen eines Cornelius, Overbeck, Führich, Heinrich Heß u. a. noch nicht verklungen sind. Die Technik, deren sich Fürst bei diesen Wandmalereien bediente, verwendet nach dem Vorgange im Mainzer Dom Wachsfarben auf wohlgeglättetem ölgetränkten Grunde.

Aus Goslar wird geschrieben: Die Ausschmückung des Kaiserhaussaales durch historische Wandgemälde muß jetzt infolge der eingetretenen Kälte für dieses Jahr eingestellt werden. Außer Professor Wislicenus arbeiteten in diesem Sommer auch noch die Maler Weinack und Strecker an der Herstellung dieses großen Kunstwerkes, dessen völlige Ausführung acht Jahre beanspruchen wird. Die vorjährige kurze Thätigkeit abgerechnet, ist somit jetzt die erste Jahresarbeit vollendet. Dieselbe bringt insofern schon etwas Vollständiges, als die Fensterseite bereits die für dieselbe bestimmten Bilder trägt. Es ist das Märchen vom Dornröschen, welches uns hier auf den Zwickeln über den Arkaden in lebensfrischen Gestalten vor Augen tritt. Auf der gegenüberliegenden Wand ist in diesem Sommer das Hauptbild, eine Allegorie der Wiederaufrichtung des Deutschen Reiches, in Angriff genommen.

R. **Künstlerhaus für München.** Wie bei ruhiger Würdigung der gegebenen thatsächlichen Verhältnisse vorauszusehen war, spricht sich der Bericht der von der Generalversammlung der Münchener Künstlergenossenschaft gewählten Kommission für Erwerbung eines Künstlerhauses in allen dermal angeregten Richtungen gegen eine solche aus. Der Hauptgewinn der bisherigen Beratungen und Erhebungen dürfte wohl darin liegen, daß die Kommission die Überzeugung gewann, daß den Bestrebungen um Ermittelung geeigneter Häuser oder Bauplätze die Beschaffung eines Fonds von wenigstens einer Viertelmillion Mark voranzugehen habe. Auch der „notorisch gegenwärtig bestehenden Spaltungen in der Künstlerschaft selber" gedenkt der mit Klarheit und kühler Objektivität abgefaßte Bericht.

c. **Das Atelier Joh. Schillings** in Dresden bildet gegenwärtig den Sammelpunkt für ein künstlerisches und zugleich patriotisches Interesse. Schilling hat die Kolossalfiguren

Krieg und Friede, sowie die Kolossalgruppe, Rhein und Mosel, für das Postament des Nationaldenkmals auf dem Niederwald in den Modellen beendet und zum Besten des Denkmalfonds öffentlich ausgestellt. In ihrer idealen Auffassung und meisterlichen Durchbildung reihen sich diese Bildwerke würdig der bereits fertigen Hauptgestalt der Germania an. Mit feiner und warmer Empfindung sind Krieg und Friede in wirkungsvollem Kontraste charakterisirt, und namentlich ist die Gestalt des Krieges herrlich bewegt und beseelt. Von großer Formen- und Linienschönheit, welche der Allegorie ihre Kälte benimmt, ist auch die Gruppe, die den Vater Rhein darstellt, wie er, auf seine rebenumsponnene Urne gestützt, der ihm gegenübersitzenden Nymphe, der Mosel, das Wachthorn übergiebt. Auch die übrigen Reliefs, welche das Postament schmücken werden, das große Relief auf der Stirnseite des Denkmals: Kaiser Wilhelm inmitten des siegreichen deutschen Heeres, wie die beiden anderen Seitenreliefs, welche der Krieger Abschied von den Ihrigen und der Krieger glückliche Heimkehr darstellen, sind in den Thonmodellen nahezu vollendet. Die Figur des Krieges, deren Kosten von deutschen Kriegervereinen aufgebracht und als besondere Stiftung dem Komité überwiesen worden sind, wird von Ch. Lenz in Nürnberg gegossen werden; ebenso die Figur des Friedens, deren Erzguß aus den von den höheren deutschen Lehranstalten gesammelten Beiträgen bestritten wird. Der Guß der Rhein-Moselgruppe ist an A. Bierling in Dresden vergeben.

Gegen den Ausbau der Straßburger Münsterfaçade, welche kürzlich in Diskussion gezogen wurde, macht W. Lübke in der Augsb. Allg. Zeitg. (Nr. 263 d. J.) folgende Einwendungen: „Wer jenen Plan aufs Tapet gebracht hat, bedachte wohl nicht, daß Meister Erwins Werk durch die baulichen Zusätze, welche dasselbe im spätern Mittelalter erduldet hat, seiner ursprünglichen Absicht für immer entfremdet worden ist. Denn bekanntlich haben die spätern Meister, namentlich Johann Hültz von Köln als Erbauer der nördlichen Turmpyramide, in der Absicht alles Vorhandene an Kühnheit zu überbieten, der Façade Erwins noch ein Stockwerk aufgesetzt und darüber jenen luftigen Riesenhelm emporgeführt, der zwar ein Wunder der Konstruktion und Technik ist, aber in dieser übermäßig emporgereckten Gestalt weder nach Form noch Verhältnis mit dem untern Teile der Façade in Harmonie steht. Wer also heute den Ausbau des zweiten Turmes vorschlägt, würde die Dissonanz zwischen den obern und den untern Teilen nur noch vermehren und etwas geradezu Unerträgliches produciren. Der eine Turm, so wie er jetzt ist, muß auch ferner an Kühnheit seinesgleichen nicht haben; ein Zwillingsturm würde ihn um seine ganze eigentümliche Wirkung bringen; denn diese beruht im wesentlichen auf dem Kontrast des zu schwindelnder Höhe emporgeführten Riesen mit der ungeheuren Plattform, von welcher er sich wie von einer neuen Basis erhebt. Und wer möchte diese Plattform selbst, die ein ehrwürdiges Wahrzeichen Straßburgs ist, von welcher tausende den entzückten Blick über das herrliche Rheinland bis zu den Vogesen und dem Schwarzwald haben schweifen lassen, durch einen zweiten Turm beeinträchtigen? Aber vielleicht möchte man, um das Werk Erwins in seinem Geist abzuschließen, die ungeheuerliche Idee empfehlen, den ganzen Turmhelm abzutragen, den Mittelbau zwischen beiden Türmen zu beseitigen und nun auf neu gewonnener Basis die beiden Turmhelme im Stile des dreizehnten Jahrhunderts zu vollenden. Sollte in der That diese Idee in den Köpfen einiger Fanatiker der Frühgotik leben, so halten wir es kaum für nötig, ernsthaft dagegen zu kämpfen. Denn die Turmpyramide des Johannes Hültz, so wenig sie mit den untern Teilen der Façade stimmt, ist doch eine Schöpfung von hervorragender Genialität, aus einer Zeit, die noch völlig selbständig zu entwerfen und auszuführen wußte, die ein eignes Stilgefühl besaß und sich in stolzem Wetteifer mit den Vorfahren zu messen unternahm. Welcher unter den heutigen Technikern vermöchte es, an Originalität und Kühnheit auf diesem Gebiete mit dem alten Meister in die Schranken zu treten?"

Denkmal für David d'Angers. Die Enthüllung von Louis Noëls Bronze-Standbild des Bildhauers David d'Angers fand am 21. Oktober auf der Place de Lorraine zu Angers statt. Der Minister des Auswärtigen Barthelemy Saint-Hilaire und der Staatssekretär Turquet hielten die Festreden, in denen sie den Verdiensten des genialen Künstlers Gerechtigkeit widerfahren ließen und seine warme Vaterlandsliebe hervorhoben. Louis Noëls bereits im letzten Pariser Salon ausgestellte Statue zeigt David im zugeknöpften Überrocke, den großen Mantel mit breitem Kragen auf den Schultern; die weiten Beinkleider fallen in Falten über die Stiefel; der Stein, gegen den er sich stützt, trägt die Aufschrift „Patrie!" und seine Hand hält die Gestalt Frankreichs vom Giebel des Pantheon. Das Haupt mit dem wehmütig ernsten Antlitz erinnert im Grundtypus weit mehr an Ingres' Jugendbildnis als an Héberts späteres Porträt.
H. B.

Aus Pergamon wird der Fund einer Athenastatue gemeldet, an der nichts Wesentliches außer dem Kopfe fehlt.

Vom Kunstmarkt.

W. **Die Kunsthandlung von Franz Meyer in Dresden** hat soeben ihren 6. Lagerkatalog herausgegeben, den wir Sammlern von Kupferstichen bestens empfehlen können. Besonders diejenigen Sammler, die nicht ausschließlich Jagd auf die kostbarsten Seltenheiten des Kunstdruckes machen und auch an Blättern guter und vorzüglicher Meister, die zwar nicht selten, aber auch nicht ohne künstlerischen Wert sind, ihr Vergnügen haben, finden hier Gelegenheit, ihre Sammlungen zu ergänzen. Es sind alte wie moderne Künstler jeden Genres vertreten, Meister des Grabstichels wie der Radirnadel. Besonders reiche Auswahl bieten unter den alten Künstlern Dürer, Lucas van Leyden, Raimondi und Schule, die Kleinmeister sowie die Radirer Rembrandt, Teniers, Bega, Berghem, Ostade, Waterloo. Von den neueren Radirern ist dann Dietrich, Hollar, Chodowiecki (ein sehr reiches Werk mit vielen Seltenheiten), Cl. Gellée, Boissieu (ebenfalls sehr stark vertreten), Massalow zu nennen. Freunde der Grabstichelarbeiten werden sich nicht fruchtlos bei Goltzius, G. F. Schmidt, R. Morghen, Wille, Strange, Sharp, Forster, Longhi, Anderloni, Müller, Woollet und Mandel umsehen. Wer sich für das klassische Porträt interessirt, möge bei van Dyck, Delff, Masson, Nanteuil, Drevet Umschau halten. Hervorzuheben sind auch die Stanzen und Loggien nach Raffael, von Aquila gestochen. Außerdem bietet der Katalog, welcher 2238 Nrn. zählt, noch manches einzelne gute Blatt. Redigirt ist derselbe mit vollendeter Sachkenntnis, die Mängel sind gewissenhaft angegeben. Auch sind die angesetzten Preise mäßig zu nennen.

Zeitschriften.

The Academy. No. 445 u. 446.

Murray, A history of Greek sculpture from the earliest times to the age of Phedias, von O. Benndorf. — Dalziel's Bible Gallery, von J. M. Gray. — The Florence Gallery, von C. H. Wilson. — Exhibition of Bewick's drawings and woodcuts.

Chronique des Arts. No. 33 u. 34.

Inauguration de la statue de Jean Cousin. — La sculpture en Belgique: Exposition historique de Belgique, von C. Lemonnier.

Eingesandt.

Die Kunsthandlung von E. B. Lorck in Leipzig hat sich in ihren schönen Lokalitäten für das Weihnachtsfest mit einer reichen Auswahl vorzüglicher Nachbildungen plastischer Kunstwerke antiken und modernen Ursprungs versorgt und eine Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse ihres Lagers veranstaltet, deren Musterung jedem Kunstfreunde Genuß und Anregung bietet. Von den Kopenhagener Imitationen antiker Vasen herab bis zu den farbenprächtigsten Florentiner Fayencen und orientalisirenden Gefäßen findet man fast jede keramische Stilgattung (unter Ausschluß des Porzellans) repräsentirt, ebenso mannigfaltig ist das Fach der Gläser ausgerüstet, die in den verschiedensten Farben und Formen das Auge erfreuen und von dem enormen Fortschritt Zeugnis ablegen, den gerade dieser Fabrikationszweig auf dem Wege zur vollendeten Kunstform gemacht hat. Auch der Metallguß, die Holzschnitzerei und alle sonstigen plastischen Kunstgewerbe sind mit trefflichen Erzeugnissen vertreten, deren Preis in vielen Fällen durch Billigkeit auffällt.
Sn.

GEMÄLDE & AQUARELLEN — BRONCEN. MAJOLIKEN.

Emil Ph. Meyer

3. Unter den Linden.

Kunsthandlung und Fabrik von echt Florentiner geschnitzten Goldrahmen.

Verlag von **Adolf Gutbier** in **Dresden.**

Rafael-Werk.

Sämmtliche Tafelbilder und Fresken des Meisters in Nachbildungen nach Kupferstichen und Photographien herausgegeben von

Adolf Gutbier

kgl. Hofkunsthändler.

Mit erläuterndem Text von

Wilhelm Lübke.

Lichtdruck von Martin Rommel in Stuttgart.

Erster Band.

Sämmtliche 92 Tafelbilder mit einem Vorwort von Wilhelm Lübke.

Prachtband M 80. (3

Subscriptions-Ausgabe.

Circa 190 Bilder in 48 halbmonatlichen Lieferungen à M 3.

14–16 Bogen Text von Wilhelm Lübke gratis.



Schönste, edlen Geschmack fordernde **Bilderbücher Kate Greenaway's:**

Malbuch für's kleine Volk mit 112 Bildern innerhalb 100 1 Seiten Text cartonirt M. 1.50. In Leinwand gebunden M. 2.50.

Geburtstagbuch für Kinder. Enthält 382 reizende Bilder mit 366 herzigen Verschen. M 3.50.

Am Fenster mit 64 Quartseiten voll entzückend schöner farbiger Bilder nebst sinnigem Texte M. 7.50 elegant geb. Diese in mehr als 200,000 Exemplaren verbreiteten Bücher können durch jede Buch- und Kunsthandlung bezogen werden oder eventuell durch

Theo. Stroefer's Kunstverlag in München.

Bei S. Hirzel in Leipzig erschien soeben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Antinous.

Historischer Roman aus der römischen Kaiserzeit von

George Taylor.

Mit dem Bildniss des Antinous.

Ein Band in Octav. Preis geheftet: M 6. — In elegantem Halbfranzband: M 8. 50.

Der Verfasser will das Räthsel der schwermüthigen Antinousbüste in einer Erzählung lösen, die das Schicksal des bithynischen Jünglings bei Hadrian zum Gegenstand hat. Wie **eine gesunde Natur am Umgange mit** einer kranken zu Grunde geht, so **bezeichnet er selbst das Thema seiner** Geschichte. Hadrians Schöpfungen zu Tibur, das sterbende Heidenthum und aufstrebende Christenthum bilden den historischen Hintergrund. —

Neue unveränderte wohlfeile Prachtausgabe.

Das Schweizerland.

Eine Sommerfahrt durch Gebirg und Thal.

In Schilderungen von

Woldemar Kaden

mit Bildern von

unseren ersten Künstlern.

421 Seiten in Folio auf feinstem Kupferdruckpapier, 351 Text-Illustrationen und 90 Bilder in Tondruck.

60 wöchentliche Hefte à 50 Pfennig — 30 Kr. ö. W. — 70 Cts. oder auch sogleich: Complet in Original-Prachtband mit Goldschnitt M. 45. —

(Die erste Ausgabe kostete M. 75. —)

Noch nie und nirgends ist ein Prachtwerk in solchem Umfang, solcher Ausstattung und von so hohem künstlerischem und literarischem Werth zu so billigem Preise geliefert worden.

Die wohlfeile Ausgabe ist der ersten Ausgabe **in jeder Hinsicht ganz gleich.**

Vorräthig in allen Buchhandlungen

Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

Das billigste Prachtwerk.

Schönstes Festgeschenk.

An Künstler.

Herr T. C. Button,

Agent für den Kauf und Verkauf von Kunstwerken.

Geschäftslokale No. 36 Peascod Street und No. 2 Pilgrim Place in Windsor, England. (8)

Kataloge à 6d u. 1 sh.

Alte Modenzeitung.

Leipziger Modenztg. 1826, 1828, 1834/38, 1840/43, 11 schöne vollständige Pappbde. mit vielen color. Kupfern, Herren- und Damenmoden, für 30 Mk. zu verk. Gefl. Off. an **Rudolf Mosse**, Breslau.

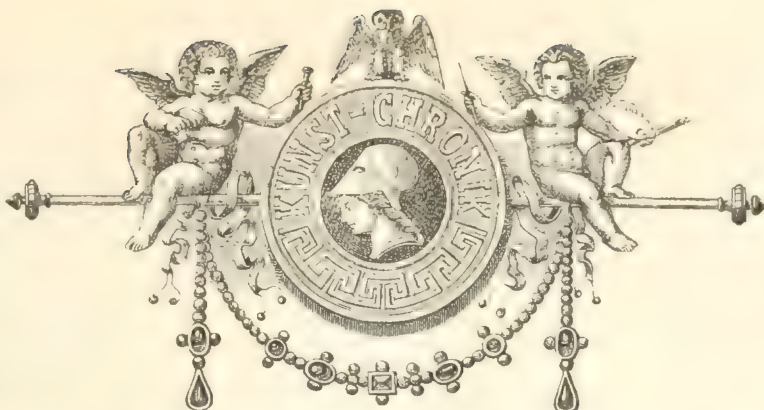
Hierzu eine Beilage von E. A. Seemann in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

16. December



Nr. 10.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die historische Porträtausstellung im Wiener Künstlerhause.

I.

Als im Jahre 1877 das neue Wiener Akademiegebäude am Schillerplatz feierlich eröffnet wurde, veranstaltete man eine große Ausstellung, durch welche die Entwicklung dieser Anstalt in den Werken der aus derselben hervorgegangenen Meister und Lehrer dargelegt werden sollte. Die Wiener Akademie ist mit dem österreichischen Kunstleben so eng verknüpft, daß damit zugleich eine sehr vollständige Darstellung der neueren Kunstthätigkeit in Österreich geboten war.

In rascher Folge wurde nun abermals, und zwar im Künstlerhause, eine ähnliche „Revue des Alten“ vorgenommen; doch beschränkte man sich dabei auf das Porträtfach. 925 Bilder von 174 Meistern sind zur Ausstellung gekommen, von denen 73 Meister vor drei Jahren auf der akademischen Ausstellung mit fast durchgehends denselben Bildern vertreten waren. Über 300 Bilder sind von unbekannten „Meistern“ und mit wenigen Ausnahmen nur durch die dargestellten Personen von Interesse. Bei der Besprechung dieser Ausstellung muß man also die Gesamtzahl der Bilder in zwei große Gruppen teilen: in Bilder von rein gegenständlichem Wert, welcher mit dem künstlerischen, auf die Erscheinung basirten nichts gemein hat, und in Bilder, die sich vornehmlich durch die künstlerische Darstellung auszeichnen. Nach der einen wie nach der anderen Seite waren Unvollständigkeiten schwer zu vermeiden, da erstens das Programm ein sehr weites, dann aber die Zeit für die Vorbereitung eine viel zu kurze, endlich der gute Wille und das Entgegenkommen von Seite der Bilderbesitzer nicht überall gleichmäßig anzutreffen waren.

Die Idee einer historischen Porträtausstellung ist an und für sich eine sehr gute, und die jetzige Wiener Ausstellung bietet auch trotz zahlreicher Lücken des Interessanten so viel, daß man gern geneigt ist, damit fürlieb zu nehmen. Es sei auch nur ganz allgemein bemerkt, daß wir von der Wichtigkeit und Bedeutung eines solchen Unternehmens in der Weltstadt Wien so durchdrungen sind, daß wir die Ausstellung entweder viel großartiger und vollständiger nach allen Richtungen hin, oder rein österreichisch gewünscht hätten, wobei wir freilich nicht leugnen können, daß bei einer Einschränkung des Programms manche der besten Stücke weggeblieben wären, die wir sehr ungern vermißt hätten.

Wohl erwägend also, daß alles menschliche Thun immer nur die Resultante dessen ist, was angestrebt wird, und der Hindernisse, die sich jedem Unternehmen entgegenstellen, wollen wir uns durch die Lücken und Unvollständigkeiten der Ausstellung nicht die Freude an dem Gebotenen verderben lassen; allerdings hätten wir diese Freude noch ungetrübter genossen, wenn eine gute Zahl von Schulbildern und namenlosen Porträts von unbekannten Meistern weggeblieben wären. Und nach dieser Seite hin hat man weniger Grund, das Ausstellungskomité zu entschuldigen, da eine strengere Sichtung und Ausscheidung des Vorhandenen vollkommen in seiner Macht gelegen hatte. Die Ausstellung hätte durch die Befreiung von vollkommen überflüssigem Ballast an Übersichtlichkeit gewonnen.

Der — nachträglich mit drei Registern ausgestattete —

fleißig gearbeitete Katalog weist aus, daß auf den etwa 900 Bildern der Ausstellung gegen 300 Mitglieder herrschender Familien dargestellt sind, begreiflicherweise die große Mehrzahl dem österreichischen Kaiserhause angehörig, dessen Sammlungen dem Komité zur Verfügung standen. Die österreichische, ungarische, polnische und englische Aristokratie stellte ein sehr ansehnliches Kontingent, während aus Deutschland und Rußland nur vereinzelte Bilder vorliegen, andere Länder aber gar nicht vertreten sind. Der Vollständigkeit wegen ist zunächst die Sammlung von Musikerporträts zu erwähnen, welche in großer Anzahl ausgestellt sind, darunter einzelne vortreffliche Leistungen; die Gelehrtenwelt ist sehr unvollständig vertreten: es sind beispielsweise die großen deutschen Philosophen von Leibnitz bis auf Schopenhauer so gut wie gar nicht da, obgleich dieselben gerade in der auf der Ausstellung dargestellten Zeit (1680—1840) die Hauptträger deutschen Geisteslebens waren; daß Schiller und Goethe, Körner und die jüngere Generation der deutschen Dichter auf der Ausstellung fehlen, erscheint daneben, bei der weiten Verbreitung ihrer Bilder, als eine verzeihliche Außerachtlassung. Die österreichische Diplomatie ist mit schönen Porträts ihrer wichtigsten Repräsentanten vorhanden; von französischen Politikern und Staatsmännern trafen wir außer Robespierre nur wenige untergeordnete, während von den großen Engländern, welche gerade in diesem Zeitraum ganz gewaltig in die Geschicke Europas eingriffen, keiner im Porträt auf der Ausstellung ist. Die Geistlichkeit, der Bürgerstand, die Schauspieler und Dichter sind spärlich, die bildenden Künstler ziemlich vollständig, letztere meist in Selbstporträts vertreten; trotzdem vermissen wir auch da die Porträts eines Cornelius, Carstens, Genelli u. v. a.

Sehen wir ab von den dargestellten Persönlichkeiten und sehen die Bilder nur von der künstlerischen, formalen Seite an, so finden wir, wie eingangs erwähnt, vornehmlich die österreichische Kunst, besonders des vorigen Jahrhunderts, wie wir sie auf der akademischen Ausstellung im Jahre 1877 kennen lernten, in großer Vollständigkeit ausgestellt. In dieser Hinsicht bietet die historische Porträtausstellung nichts Neues. Interessant ist es, daß man die französische Kunst, wenn auch nur in wenigen Exemplaren an der Seite ihres Ablegers vergleichsweise betrachten kann, bedauerlich, daß die gleichzeitige italienische Kunst, deren Einfluß ja immer noch ein sehr großer war, nicht ebenfalls reichlicher und würdiger dargestellt ist. Die deutsche Kunst ist durch die markigen Leistungen eines der Hauptvertreter der neueren, befreienden Schule, Schnorrs nämlich sehr würdig repräsentirt, und es ist eine wahre Erquickung, gerade am Schlusse der Ausstellung das Auge wieder an diesen vom Geiste der alten Meister umwehten Zeichnungen laben zu können. Denselben gleichzustellen sind die wenigen Arbeiten des früh verstorbenen Scheffer von Leonhardshoff. Im ganzen wäre neben der Breite, mit der man die Kunst der Verfallszeit behandelte, eine bessere und deutlichere Betonung der Wiedergeburt der Kunst am Platze gewesen.

Indem wir es uns vorbehalten, in einem nächsten Aufsatze einzelne hervorragende Bilder der Ausstellung zu besprechen, können wir schon diesmal sagen: dieselbe ist interessant, anregend, verdienstlich; aber an der Thatsache, daß die Barockzeit eine Periode tiefsten Kunstverfalls war, kann sie nichts ändern. Die vortrefflichen Porträts eines Kupeczky, Müller, van Schuppen, die guten eines Meytens beweisen eben nichts mehr als die sattsam bekannte und anerkannte Thatsache, daß die Kunst des Porträtirens auch in Verfallszeiten sich auf einer relativ achtenswerten Höhe zu erhalten pflegt. Auf diesem Gebiete ist es der Kontakt mit der Natur, der die Kunst vor dem tiefsten Falle bewahrt, wenn ihr auch aller Ernst und idealer Schwung abhanden gekommen ist. Wie sehr übrigens auch das Porträtfach verwildern kann, zeigt das technisch vollendete und schön gemalte Bildnis Rakoczy's von Kupeczky (Nr. 11), der in dem Augenblick dargestellt ist, da er wutschäumend den Säbel zieht. Grimmig blickt der Dargestellte aus dem Bilde heraus, als wolle er jeden niederhauen, der ihm die Ehre anthut, sein gemeines, ungewaschenes Gesicht anzusehen. Meytens, der höfische Maler geschminkter Schönheiten, stellt Tökely (Nr. 276) in derselben Stellung dar, mildert aber den Ausdruck zu einem süßen Lächeln, das zu der drohenden Stellung so komisch paßt, daß man unwillkürlich an den Operettenhelden erinnert wird, der im entscheidenden Augenblick einen Fuchsschwanz statt des Schwertes aus der Scheide zieht.

Roheit und zuckersüße Übertünchung derselben, Gemeinheit und theatralische Geschraubtheit charakterisiren bei aller technischen Virtuosität auch die Porträtkunst der Zopfzeit. Porträts wie das prächtige von Roslin sind so seltene Ausnahmen, daß der Künstler, selbst darob erstaunt, auf sein Bild schrieb: „Un des ouvrages qu'il a fait . . . . le courant de la vie avec le plus d'agréments et qu'il croit un des moins foibles qu'il a du faire.“

J. Krsnjavi.

Ein hessisches Denkmälerwerk.

§. Allgemein anerkannt ist als geschichtliche Thatsache, daß die Lande am Rhein, und nicht zum mindesten am Mittelrhein, die Wurzelstätte der bildenden Kunst in Deutschland sind. Hier hat die niedergehende Kunst der Römer die erstehende frühchristlich-germanische Kunst bedingt, worauf, nach dem Wogen der Völker-

flut, insbesondere in der karolingischen Aera und das ganze Mittelalter hindurch, wie nicht minder in der Renaissanceepoche, eine Thätigkeit vorzugsweise auf dem Gebiete der Architektur sich entfaltete, wie sie bei der Macht und dem Reichtum dieses Stromgaues in keiner andern Gegend Deutschlands möglich war. Angesichts dieser Thatsache kann es nur als eine in hohem Grade erfreuliche Erscheinung begrüßt werden, daß die großherzoglich hessische Staatsregierung aus öffentlichen Mitteln die Bearbeitung und Veröffentlichung eines umfassenden Werkes in Angriff zu nehmen beschlossen hat, das unter dem Titel „Kunst und Altertum im Großherzogtum Hessen", reich ausgestattet mit artistischen Anschauungsmitteln, die Kunstdenkmale und Altertümer des Landes, geordnet nach den drei Provinzen Starkenburg, Oberhessen und Rheinhessen, in topographisch alphabetischer Reihenfolge enthalten soll. Unter dem Vorsitz des Herrn Ministerpräsidenten Dr. Freiherrn von Starck fand am 25. Sept. im hiesigen Ministerialgebäude eine Versammlung zahlreicher Vertreter der bildenden Kunst, Kunstwissenschaft und Geschichte aus verschiedenen Teilen des Landes statt. Außer den bei dem zu beratenden Gegenstande beteiligten Behörden des Ministeriums des Innern und der Finanzen waren Mitglieder der Professorenkollegien der Landesuniversität und der technischen Hochschule, ferner die Vorstände der Hofbibliothek, des Staatsarchivs, der öffentlichen Kunstsammlungen, des Landesgewerbevereins, der historischen und Altertumsvereine, der Kunstgenossenschaft sowie der Darmstädter und Mainzer Architekten- und Ingenieurvereine eingeladen worden, um über den Plan des Unternehmens nähere Mitteilung zu erhalten, über seine Unterstützung sich zu äußern und seine Grundzüge auf der Basis eines zur Vorlage gebrachten Memorandums zu besprechen. Im Sinne dieses, im Auftrage des Herrn Ministerpräsidenten von dem Professor der Kunstgeschichte an der hiesigen technischen Hochschule Hofrat Dr. G. Schaefer ausgearbeiteten Memorandums soll das Werk in der Weise zur Ausführung gelangen, daß die Statistik, mit den ältesten Erscheinungen beginnend, die Reihenfolge der Denkmäler bis zum Schluß des 18. Jahrhunderts herabführen und außer Architektur, Plastik und Malerei auch hervorragende Erzeugnisse des kirchlichen und profanen edleren Kunstgewerbes behandeln wird. Der Fortgang des Unternehmens ist in die Hände einer aus zehn Mitgliedern bestehenden Kommission gelegt, in welcher der Ministerpräsident Freiherr von Starck, ein Freund und Kenner bildender Kunst, persönlich den Vorsitz übernimmt, eventuell durch den Ministerialrat Weber vertreten sein wird. Für die Dauer der Lösung der kunstwissenschaftlichen Aufgabe sind fünf Jahre in Aussicht genommen, ein Zeitraum, der nicht zu weit gedehnt erscheint, wenn man erwägt, daß es sich um die Herausgabe eines Werkes handelt, das ein Gebiet von seltner Dichtigkeit künstlerischer Hervorbringungen erschöpfend darstellen soll, und dessen Bearbeiter, jeder Oberflächlichkeit und Übereilung feind, wissenschaftliche Gründlichkeit als oberstes Princip festhalten und nach Inhalt, Form und artistischer Ausstattung den höchsten Anforderungen Genüge leisten wollen. Zu Redaktoren für die Bearbeitung des Denkmälerschatzes der Provinzen Starkenburg und Oberhessen sind Hofrat Schaefer in Darmstadt und Geh. Baurat Prof. Dr. v. Ritgen in Gießen bestellt, für die Provinz Rheinhessen Landgerichtsrat Dr. Bockenheimer und Dompräbendat Schneider in Mainz. Der definitive Beitritt des letztgenannten Herrn steht jedoch zur Zeit noch aus. Da hiernach die Wahl der Regierung auf Männer gefallen ist, die teils Kunsthistoriker von Fach sind, teils seit Jahren mit der geschichtlichen und kunstwissenschaftlichen Erforschung des Landes ernstlich sich befassen, und da die artistische Ausstattung des Werkes der Unterstützung hervorragender Kräfte teils der bautechnischen Abteilung des Finanzministeriums, teils der Professoren der Architektur an der technischen Hochschule, teils anderer bewährter Künstler sich erfreuen wird, so ist die Zuversicht aller Interessenten wohl begründet, in dem schönen und patriotischen Unternehmen der hessischen Staatsregierung eine Publikation ins Leben treten zu sehen, die den im Erscheinen begriffenen analogen Werken würdig in dem Bestreben sich anreihen werde, dem deutschen Volke in Schrift und Bild die Darstellung eines der an Altertümern und Kunstdenkmalen reichsten und glänzendsten Gauen des Vaterlandes darzubieten.

Nekrologe.

Bernhard Stange †. Mit Bernhard Stange, der am Abende des 10. Oktober aus dem Leben schied, ist wieder einer der besten Meister der älteren Münchener Schule dahingegangen.

Stange war am 24. Juli 1807 in Dresden geboren und der Sohn eines rechtskundigen Aktuars des dortigen Stadtrates. Sein künstlerisches Talent trat so früh zu Tage, daß sich sein bereits im Jahre 1813 verstorbener Vater dessen noch erfreuen konnte. Im selben Jahre siedelte die Witwe nach Leipzig über, wo ihr Sohn nach Verfügung seines Vormundes, der wenig Vertrauen auf eine künstlerische Laufbahn setzte, die Bürgerschule, das Gymnasium und schließlich die Universität besuchte, um sich dem Studium der Rechtswissenschaft zu widmen, während sein Herz der Kunst gehörte. Sein romantischer Sinn erhielt durch einen Aufenthalt im Erzgebirge neue Nahrung und seine Liebe zur Kunst durch Werke von Kaspar David Friedrich und Karl Rottmann lebendigste Anregung. Das in München erwachte Kunstleben zog den jungen

Mann unwiderstehlich an. So schnürte er im Jahre 1830 sein Bündel, sagte der Juristerei und Leipzig für immer Ade und ging nach München, wo er von Rottmann mit werkthätiger Freundlichkeit aufgenommen ward und bald an Karl Rahl einen Freund fand, dessen Einfluß für seine ganze Kunstrichtung ein bestimmender wurde.

Bisher hatte Stange die Motive zu seinen Bildern zumeist der Natur des Erzgebirges mit seinen düsteren Erscheinungen entnommen, nun lernte er die Alpen kennen und fühlte sich von ihnen mächtig angezogen. Seine Stellung gewann gegen das Jahr 1840 mehr und mehr Festigkeit; wo man der besten von den deutschen Künstlern gedachte, da ward auch Stange's Name genannt. Von nachhaltiger Bedeutung für die Entwicklung des Künstlers war sein längerer Aufenthalt in der Lagunenstadt im Jahre 1849. Nicht die zauberhafte Natur allein war es, die mächtig auf ihn wirkte; ein fleißiges Studium der alten Meister Venedigs erschloß ihm eine neue Welt, in die ihn sein Verkehr mit Rahl vor Jahren nur einen flüchtigen Blick hatte thun lassen. Und Stange beschränkte sich nicht auf den Aufenthalt in Venedig, die nahe Terra ferma mit den reizvollen Ufern der Brenta fesselte den feinfühligen Künstler manchen schönen Tag und manche noch schönere Nacht.

Seit jener Zeit entstand die lange Reihe jener wunderbar schönen Mondscheinbilder mit dem dunkelblauen Himmel und den silbernen Wölkchen, mit den glitzernden Wassern, schlanken Cypressen und breitästigen Pinien, mit den weißen Marmorpalästen und den breiten Terrassen. Seine Bilder sind vom Rhythmus der Linien wie von der Poesie der Farbe durchwaltet, wie er denn bei aller Naturwahrheit der Darstellung überall der poetischen Empfindung ihr volles Recht angedeihen ließ und es liebte, die Natur in ihrer äußern Erscheinung zur Trägerin eines klar ausgesprochenen Gedankens zu machen.

Das zeigte sich schon in einem seiner ersten Bilder, dem etwas an die ältere Düsseldorfer Romantik anklingenden „Morgenglockenläuten", entwickelte sich aber zu energischer epischer Wirkung in seinem geistreichen Cyklus „Die vier Tageszeiten Venedigs", der zuerst für den kunstsinnigen König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen ausgeführt werden sollte. Als sich die Sache aus hier nicht zu erörternden Gründen zerschlagen, nahm Graf Palffy die Bestellung auf und ließ zuvörderst den „Abend" und die „Nacht" ausführen. „Morgen" und „Mittag" blieben Skizzen.

In diesem Cyklus verband der Künstler Architektur-, Landschafts-, Historien- und Genremalerei in anziehendster Weise und führte so gewissermaßen die Geschichte Venedigs vor. Im „Morgen" sieht man die Venetier auf die Laguneninseln übersiedeln, nachdem der Franke Pipin ihre alten Wohnstätten auf Malamocco verbrannt. Der „Mittag" zeigt die Heimkehr der venetianischen Flotte von Lepanto, der „Abend" läßt uns ein Dogenbegräbnis schauen und die „Nacht" zeigt uns eine Serenata auf dem großen Kanal.

Stange's Bilder fehlen in keiner bessern Sammlung, wenn auch sein Name da, wo er dreißig Jahre gelebt, jetzt fast ganz verschollen ist. Es war ein großer Irrtum des Künstlers, daß er vor nun zwanzig Jahren den bizarren Gedanken ausführte, der Kunststadt München den Rücken zu kehren und sich in einem Dorfe des Oberlandes, in dem etliche Stunden südlich vom Starnberger See gelegenen Sindelsdorf, zu begraben, wo er ein kleines Anwesen erwarb und mit seiner Frau selber bewirtschaftete. Die Kunst duldet keine Nebenbuhlerin. Der Landwirt machte schlechte Geschäfte, und der Künstler ging in seiner Isolirtheit und unter der Last des Alters mehr und mehr zurück. Eine ihm vor wenigen Jahren bewilligte Staatspension konnte seine mißliche Lage nur lindern, nicht ihr abhelfen. Am 9. Oktober abends kehrte Stange von einem Grundstücke zurück und klagte seiner ihm entgegenkommenden Frau über stechende Schmerzen im Auge, taumelte ein paar Schritte vorwärts und stürzte leblos in ihre Arme. Er schied ohne Schmerzen. — Stange war vielseitig unterrichtet und bahnte seinerzeit im Verein mit Spitzweg und Fried. Voltz in München der koloristischen Richtung den Weg.

Carl Albert Regnet.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Martin Schleich, Römische Apriltage. Erinnerungen aus einer konfessionslosen Romfahrt. München und Leipzig, G. Hirth. 1880. 16. 200 S.

Die hier gesammelten „Reisebriefe" haben fast alle schon in der Augsburger Allgemeinen Zeitung gestanden und treten jetzt „in frischer Adjustirung" auf. Wenn heutzutage jemand über Italien oder gar speciell über Rom schreiben will, so muß das Geschriebene, um die Berechtigung seines Daseins zu erweisen und sich einen Platz in der Litteratur zu erkämpfen, irgend etwas Eigentumliches aufweisen, in welchem sein specifischer Wert begründet ist. Nach der kunsthistorischen Seite hin liegt bei diesen Reisebriefen das specifisch Eigentümliche nicht; es liegt somit auch keine Veranlassung vor, sie nach dieser Richtung hin hier zu betrachten. Der Verfasser sucht vielmehr seine Force in einer pikanten Auffassung und humoristischen Darstellung, die durch die grelle Gegenüberstellung des Antiken und Modernen, verbunden mit allerlei Anspielungen auf staatliche, kirchliche und sociale Verhältnisse der Gegenwart, zu wirken sucht, wie wenn Pilatus der Oberpräsident von Palästina genannt wird. Zu solcher Behandlung, die ja oft recht hübsch zu lesen ist, scheint uns doch der Stoff zu gut zu sein; die Stimmung des Reisenden, der sich mit diesen Briefen zu einer Romfahrt vorbereitet, wird nicht in die rechte Bahn gelenkt. Als Würze unter anderen Artikeln mag solche Behandlung am Platze sein; in einem Buche ist die Wirkung keine erfreuliche: die Abwechslung fehlt. Der Verleger hat das Büchlein hübsch mit Initialen, Kopfleisten u. s. w. ausgestattet. Sollten diese freilich eine richtige Stelle haben, so müßten sie doch einigermaßen, wo sie über das Ornamentale hinausgehen, mit dem Inhalt übereinstimmen. Was haben aber Zeichnungen aus dem 16. Jahrhundert mit des Verfassers modernster Stimmung zu thun? V. V.

Der 6. Band von Dohme's Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit ist gerade noch zur rechten Zeit vollendet, um auf dem heurigen Weihnachtsmarkte zu erscheinen. Die Verlagshandlung von E. A. Seemann in Leipzig hat auch diesen Band des nunmehr vollständig abgeschlossenen Prachtwerkes aufs reichste mit trefflichen Holzschnitten ausgestattet. Den Inhalt bilden die biographischen Charakteristiken der bedeutendsten Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts. Eine Art Fortsetzung wird diese Kunstgeschichte in Biographien in einem Werke erhalten, dessen Erscheinen unter dem Titel „Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts" von der Verlagshandlung für das Jahr 1881 in Aussicht gestellt wird.

Die dritte Auflage von Lübke's Geschichte der Plastik (Leipzig, Seemann) ist jetzt vollständig erschienen. Der zweite Band umfaßt die Bildnerei der gotischen Epoche, der Renaissance und der neueren Zeit bis auf die unmittelbare

Gegenwart und ist mit 249 Illustrationen ausgestattet, sodaß das ganze Werk gegen die frühere Auflage um 179 Holzschnitte vermehrt wurde. Das stattliche Werk gehört zu den gediegensten und innerlich wie äußerlich vollendetsten Erscheinungen der kunsthistorischen Litteratur.

F. **In einer meisterlichen Heliogravüre von Klič in Wien** ist im Verlage von H. Wurzburg soeben das bedeutendste jener Bilder erschienen, mit denen vor einiger Zeit eine Schülerin des Ungarn Zichy unter dem Namen Mary auf der Permanenten Ausstellung des Berliner Künstlervereins in bemerkenswerter Weise auftrat. Die durch ihre ernste Auffassung imponirende Komposition des „zum ewigen Licht" aufschwebenden Todesengels gelangt in dieser Nachbildung zu einer Wirkung, die derjenigen des Originals in jeder Hinsicht entspricht.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Die Reichenauer Bilderindustrie. Drei Stunden von Reichenberg in Böhmen liegt das Dorf Reichenau, ein merkwürdiger Ort, weil sich die dortige Bevölkerung von der Ausübung einer unserer schönen Künste ernährt, von der Ölmalerei. Diese Kunst wird dort gleichsam als Hausindustrie betrieben. Reichenaus Bevölkerung hat eben ein eignes Talent zur Ausübung dieser Kunst. Allerdings wird viel Mittelmäßiges und Schlechtes erzeugt, aber doch auch Bilder von Kunstwert. So erzählt der Schriftsteller Prof. Trobisch in Dresden, er habe in Reichenau Bilder gesehen, darunter auch von einem Mädchen gemalte, die auf jeder Kunstausstellung mit Ehren bestehen könnten. Damit nun dieser Kunstindustriezweig in Reichenau auf eine möglichst hohe Stufe der Vollendung gebracht werde, hat die Regierung vor sechs Jahren in dem genannten Dorfe eine Malerschule — eine Malerakademie im kleinen und die einzige ihrer Art in Österreich — ins Leben gerufen, welche mit zahlreichen Lehrmitteln ausgestattet ist und unter der vortrefflichen Leitung des Akademikers Ernst Haseroth steht. Daß diese Schule aber auch ihren Zweck erfüllt und auf die Bildermalerei in Reichenau von dem günstigsten Einfluß ist, bezeugt ein Vergleich der Bilder von heute mit einem von damals, als die Schule noch nicht bestand. Fast in jedem Hause in Reichenau sitzt ein Maler vor seiner Staffel, emsig den Pinsel führend. Während früher namentlich Heiligenbilder gemalt und nach Rußland, Bayern und Tirol abgesetzt wurden, werden heute Bilder jeden Genres gemalt. Die Reichenauer Bilderindustrie hat sich bereits ein sehr umfangreiches Absatzgebiet geschaffen, nicht nur in fast allen Ländern Europas, sondern auch in Nordamerika und Australien. Zu beklagen ist nur, daß der Verdienst der Reichenauer Maler sehr klein ist. Namentlich gegenwärtig — wie überhaupt alljährlich um diese Zeit — verdienen die dortigen Maler, deren es weit über hundert giebt, sehr wenig. Mit Not, daß sie ihren und ihrer Familie Lebensunterhalt erwerben. (Köln. Zeitg.)

Sammlungen und Ausstellungen.

c. **Dresdener Ausstellungen.** Nach Schluß der akademischen Kunstausstellung hat der Kunstverein seine Ausstellung auf der Brühlschen Terrasse wieder eröffnet. Unter dem im Laufe der letzten Monate Dargebotenen ist zunächst ein Cyklus von italienischen Landschaften hervorzuheben, welcher das Andenken an den verstorbenen, talentvollen Bernhard Fries wieder wachrief. Der Cyklus, der bereits in früheren Jahren einmal hier ausgestellt war, wurde von neuem mit Interesse betrachtet, wobei man sich freilich nicht verhehlen konnte, daß der Künstler noch Besseres, wie u. a. in seinen Bildern aus der Umgebung Heidelbergs, geleistet hat. Ein dekorativer Zug in der Behandlung, eine zu große Monotonie in der Auffassung, die uns Italien meist in zu grauer, nordischer Färbung zeigt, beeinträchtigt die Wirkung des ausgestellten Werkes. Weiter sahen wir eine Sammlung von 36 Gemälden französischer Künstler, welche Episoden aus dem bürgerlichen und militärischen Leben und Treiben während der Belagerung von Paris 1870/71 vorführte: eine Kollektion, mit welcher die Gesellschaft der „Exposition permanente internationale" in Brüssel gegenwärtig eine Tour durch Deutschland, resp. dessen Großstädte angetreten hat. Die Bilder wurden mit Geschrei angekündigt, entsprachen aber wenig den hervorgerufenen Erwartungen. In ziemlich großem Maßstabe ausgeführt, sind sie dabei nachlässig und meist roh behandelt und besitzen wenig von den künstlerischen Eigenschaften, welche die Franzosen bisher, insbesondere auf dem Gebiete des militärischen Sittenbildes, entfalteten. Zu den besseren Leistungen gehören die Bilder von Jules Didier und J. Guiaud, der darin die Architektur besorgte. Auch ein Gemälde von Alfred Decaen mit einer geschickt gemalten landschaftlichen Scenerie von Lacoste-Brunner wäre noch hervorzuheben. Von fast gesuchter, ein deutsches Auge verletzender Banalität dagegen ist eine Darstellung von Armand Dumaresq: „Le roi Guillaume à Versailles". Ferner bot die Ausstellung sechs Entwürfe, welche infolge einer von der Dresdener Herrmannstiftung ausgeschriebenen Konkurrenz eingegangen waren. Es handelte sich dabei um einen Plafondschmuck des Zuschauerraumes im Alberttheater zu Dresden-Neustadt. Man hat sich für einen Entwurf E. Oehme's erklärt, der in einer Arabeskenumrahmung gruppenweise die Helden verschiedener Dramen und Opern vorführt und wenigstens die Gewähr einer wirkungsvollen Ausführung giebt. Unter den übrigen Darbietungen der Ausstellung ist ein schlicht aufgefaßtes, ernstes Bild: das Sterbelager Martin Luthers, von Struys in Weimar zu erwähnen, dem sich geschickt behandelte und mehr oder weniger ansprechende Genrebilder von H. Kauffmann und Orfeo Orfei in München, W. A. Beer in Frankfurt a. M. und E. L. Garrido in Paris anreihen. Letzterer giebt in einer Dame in Rot ein keckes, virtuos vorgetragenes Farbenkunststück zum Besten. Auch die malkundige Frau Baumann-Jerichau hat sich mit einigen Bildern eingefunden. Unter den zahlreichen Porträts überragen nur zwei weibliche Bildnisse von Hemken und M. Müller das Niveau des Dilettantischen- und Schülerhaften. Trefflich ist das Tierstück durch eine Arbeit von O. Gebler in München vertreten. A. Reinhardt hat ein paar hübsche italienische Landschaften geliefert, ebenso wären die Aquarelle von W. Rau und Th. Choulant noch erwähnenswert, wie einige plastische Arbeiten von E. Roeder und Schlüter und endlich eine Glasfenstermalerei, welche E. Dannhauer, ein Schüler J. Hübners, unter dem technischen Beistande Bährs, auf Rechnung des Fonds für öffentliche Kunstzwecke, für eine Dorfkirche bei Moritzburg ausgeführt hat. — Neben der Kunstvereinsausstellung brachte die zweite Hälfte des Jahres noch einige andere Ausstellungen. So führte die Verwaltung des Fonds für öffentliche Kunstzwecke eine Reihe von Konkurrenzentwürfen zu einem Altargemälde für die Kirche zu Schirgiswalde vor, worunter ein paar Arbeiten, die der gestellten Aufgabe gerecht zu werden versprachen; ein Ausspruch der Jury steht, so viel wir wissen, noch aus. Ferner lernten wir in einer Separatausstellung Makarts „Fünf Sinne" und „Bacchantenfamilie" kennen, eine Ausstellung, die bei dem Rufe des Künstlers großen Zulauf fand. Ebenso vermittelte die Kunsthandlung von Ernst Arnold (Ad. Gutbier) in dankenswerter Weise dem Publikum die Bekanntschaft mit den Liezen-Mayerschen Faustkompositionen in den Originalkartons.

F. **Die seit längerer Zeit geschlossene „Permanente Ausstellung des Vereins Berliner Künstler"** ist am Sonntag, den 28. November, in den in der Kommandantenstraße für sie neu hergerichteten Lokalitäten wieder eröffnet worden. An die Stelle der früheren schmalen Galerie, die zu den Privaträumen des Vereins hinzugenommen wurde, sind jetzt drei von Klingenberg erbaute ansehnliche Säle getreten, von denen der im Erdgeschoß belegene für plastische Werke mittels einer Stiege mit den beiden Gemäldesälen der oberen Etage in Verbindung steht. Eine durch Balken geteilte Decke umschließt in dem kleineren, eine unter Leitung des Malers Burger und des Bildhauers Thomas reich und farbig dekorirte Volutendecke in dem größeren derselben das über dem mittleren Teil des Raumes eingefügte Oberlicht. Eine beträchtliche Zahl bemerkenswerter neuer Arbeiten, darunter Bilder von O. Achenbach, Lutteroth, Bracht, E. Ludwig, Flickel, Malchin, Kröner, Hallay, Pilz, Breitbach, Hildebrand, Thumann, Schauß, C. Sohn, Ehrentraut u. a., hat in diesen Sälen ihren Platz

gefunden. Besondere Anziehungskraft aber gewinnt die Ausstellung durch die Vorführung der Thiemschen Gemäldegalerie, die der Besitzer zu diesem Zwecke dem Verein für einige Zeit leihweise überließ. Sie ist eine der bedeutendsten und wertvollsten Berliner Sammlungen, die neben vorzüglichen Werken von Menzel, von denen nur das „Ballsouper" und der „Cercle" sowie die humoristisch-satirische Federzeichnung „Siesta" genannt sein mögen, von Knaus, Gussow, C. und P. Meyerheim, Leibl, Fritz Werner, Brandt, A. Achenbach, Ed. Hildebrandt, Ch. Hoguet, Munthe u. a., eine noch größere Reihe von Gemalden fremder, zumeist französischer Maler enthält.

F. Berliner Nationalgalerie. Aus der kürzlich erworbenen Sammlung der künstlerischen Vorarbeiten zu dem Krönungsbilde von Adolf Menzel ist jetzt eins der hervorragendsten Stücke, die geistreich behandelte Farbenskizze, zur öffentlichen Ausstellung gelangt. Daneben präsentirt sich dort zugleich der früher dem Kunsthändler Borner in Leipzig gehörige, in Deckfarben ausgeführte Entwurf zu der „Traumdeutung Josephs", die Cornelius 1816 in der Casa Bartholdy darstellte. Die beiden aus dem Nachlaß von Feuerbach erworbenen großen Ölskizzen der zur Flucht gerüsteten „Medea" und der „Amazonenschlacht" haben bereits im Treppenhause in unmittelbarer Nähe des „Gastmahl des Plato" einen endgiltigen Platz gefunden. Ferner sind in zwei Rahmen je zehn interessante Ölskizzen von Christian Morgenstern ausgestellt. Das ebenfalls zur Ausstellung gelangte treffliche Bild von G. Oeder, eine flache Landschaft in der Stimmung eines feuchten Novembertages, sowie das Porträt Ludwig Richters von Leon Pohle sind bereits von der akademischen Ausstellung her bekannt.

Vermischte Nachrichten.

□ Aus den Wiener Ateliers. Karl Probst hat das lebensgroße Porträt einer eleganten Dame in rotem Seidenkleid und schwarzem Pelzmantel auf der Staffelei; das Bild macht einen vornehmen und glänzenden Eindruck. Probst ist ferner mit Studien für ein Bild beschäftigt, welches zur Aufnahme in das Album von Aquarellen bestimmt ist, das die Genossenschaft der Kaufleute zur Vermählungsfeier des Kronprinzen von österreichischen Künstlern herstellen läßt. Das Blatt, stellt den Augenblick dar, in welchem ein Bräutigam in das Zimmer seiner Braut tritt, um sie zur Hochzeitsfeier abzuholen; die Braut wird eben mit dem Schleier geschmückt und von der daneben sitzenden Mutter wohlgefallig betrachtet; alle Äußerlichkeiten sind der Renaissance entnommen, und für den Hintergrund ist eine Interieurstudie aus dem Schlosse Seebenstein benutzt. Probst hat überhaupt in letzterer Zeit manches interessante und fein ausgeführte Interieur nach Hause gebracht, so einige aus Sanssouci bei Potsdam, andere aus dem durch sein geschmackvolles Arrangement bekannten Museum zu Salzburg. — Wie immer äußerst thätig, schafft Gustav Wertheimer auch gegenwärtig an mehreren Bildern; das interessanteste darunter scheint uns „der Traum des Fischers" zu sein; die vor kurzem dazu gemalte Farbenskizze ist vielversprechend und zeigt in dem dargestellten Gedanken einige Verwandtschaft mit der „Welle" desselben Künstlers. Sein neues Bild wird einen auf dem Meere in seinem Kahne übernachtenden Fischer darstellen, welchem im Traum eine Nixe erscheint, die aus dem aufschäumenden Wogenkamm emportaucht; die Gestalt der Nixe ist elegant bewegt und dürfte sich auf dem düstern Hintergrunde sehr effektvoll präsentiren. Ein schon weiter vorgeschrittenes Ölbild stellt die Scene dar, wie Agrippina's Leiche in einer Gondel an dem in lockerer Gesellschaft schwelgendem Nero vorbeigeführt wird. Ganz vollendet und zur Ausstellung bereit sind mehrere flott gemalte und farbenkräftige Aquarelle, von denen mehrere Schmiedescenen vorstellen, Motive aus dem nahen Baden. Auf der Staffelei hat Wertheimer endlich ein wohlgetroffenes männliches Brustbild. — In Professor Kundmanns Atelier finden wir alles mit den Vorarbeiten für das Grillparzermonument und für das Tegetthoffdenkmal lebhaft beschäftigt. Die Kolossalfigur des Seehelden ist im Gipsmodell vollendet. An den Thonfiguren der Allegorie des Krieges und der dazu gehörigen Seepferde wird eifrig modellirt. Die Riesenmuschel, auf welcher die kühn bewegte Bellona sitzt, ist schon in Gips vollendet. Professor Kundmann selbst modellirt an einem Grabmonument (Hochrelief), auf welchem die Bibelstelle: „Lasset die Kleinen zu mir kommen" zur Darstellung kommt. Drei liebliche Kindergestalten gruppiren sich in anmutigster Weise um den Heiland, der das kleinste Kind, einen Knaben, zu sich herauf genommen hat. Die edle Komposition ist für die Ausführung in Marmor bestimmt und wird in einer Renaissanceumrahmung von trefflicher Wirkung sein. Oben soll das Ganze durch die Porträtbüsten der drei Kinder, zu deren Andenken das Denkmal bestimmt ist, geziert werden. Die schon vor Jahren entstandene Gipsgruppe des barmherzigen Samariters von Kundmann harrt leider noch immer der Ausführung in edlerem Material. Für das Grillparzerdenkmal ist das Hilfsmodell vollendet und die Anfertigung des Thonmodells in natürlicher Größe in Vorbereitung.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Kunstgewerbliche Vorbilder aus dem Altertum. Hundert Blätter nach den besten Quellen zusammengestellt von Prof. Gust. Kachel, autographirt von Franz Sales Meyer. Zweite Auflage. Folio. Liefg. 1—3. (Auf 12 Liefgn. berechnet.) Karlsruhe, A. Bielefelds Hofbuchh. à Liefg. Mk. 1. 50.

Zeitschriften.

L'Art. No. 307—309.
Alfred G. Stevens, von W. Armstrong. (Mit Abbild.) — Defendente de Ferrari da Chivasso, von Bon. F. Gamba. (Mit Abbild.) — Histoire artistique du métal: le métal au moyen-âge, von R. Ménard. — Exposition de Clermont, von M. Faucon. — Florence, von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — De la technique dans l'art, von E. Soldi. — Amateurs et archéologues florentins à l'époque de la première renaissance, von E. Müntz. (Mit Abbild.) — Eaux-fortes nouvelles, von P. Leroi.

Hirth's Formenschatz. No. 12.
Bern. Poccetti, Skizze zu einer Plafondmalerei. — P. Flotner, Zwölf kleine Blätter. — Facsimiledarstellung der Deckelplatte von einem eisernen Kästchen mit eingeätzten, dann geschwärzten Ornamenten (16. Jahrh.). — J. Amman, Zierleisten. — Tob. Stimmer, Porträt. — Paul Vlyndt, Zehn Zierschilder mit Tieren und Landschaften. — W. Dietterlin, Entwurf zu einem Epitaphium aus Stein; desgl. zu einem Kamin. — A. de Bosse, Ein Blatt aus den Darstellungen des müssigen Frauenlebens. — G. Marie Oppenort, Reichornamentirtes Encadrement und der Entwurf zu einem grotesken Brunnen.

Journal des Beaux-Arts. No. 21.
L'art moderne en Norwège. — Exposition historique belge. — Le salon de Gand.

Mittheilungen des k. k. Oest. Museums. No. 182.
Der Kunstgewerbeverein in München. — Die Fabrikation von Heiligenbildern in Russland, von Dr. C. Cech. — Bericht über die Gewerbe-Ausstellung in Aussig 1880.

The Portfolio. No. 131.
Notes on Landscape painting, von H. Herkommer. (Mit Abbild.) — Cambridge: Social life at Cambridge sixty years since, von J. W. Clark. — Boscolungo, von S. Colvin.

Repertorium für Kunstwissenschaft. IV. Bd. 1. Heft.
Der Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa, von Ed. Dobbert. (Mit Abbild.) — Die älteren Glasgemälde des Strassburger Münsters, von Jul. Janitsch. — Einige unbekannte Familiennamen berühmter Künstler, von A. Bertolotti. — Retrospective Ausstellungen: Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer zu Düsseldorf, von v. Lehner. — Paul Lehfeldt, Die Holzbaukunst, von H. Graf.

Deutsche Bauzeitung. No. 89—93.
Das neue Rathaus in Kaufbeuren. (Mit Abbild.) — Die Architektur auf der diesjährigen Ausstellung der Akademie der Künste zu Berlin. (Mit Abbild.) — Die nationale Ausstellung zu Brüssel 1880. — Ludwig Schea †.

Auktions-Kataloge.

Wiener Kunst-Auktion von C. J. Wawra. Eine gewählte Sammlung von alten Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Handzeichnungen etc. aus Privatbesitz. Versteigerung den 3. Jan. 1881. (3009 Nrn.)

Kohlscheins Stich nach Raffaels hl. Caecilie.

In meinem Verlage erscheint und wird in verschiedenen Druckgattungen noch vor Weihnachten d. J. ausgegeben:

Die heilige Caecilie

nach dem Gemälde von **Raffael** in der Pinakothek zu Bologna

gezeichnet und in Linienmanier gestochen

von

Joseph Kohlschein.

(Stichgrösse 48 zu 72 cm.)

(Pendant zu Raffaels Madonna di San Sisto, gestochen von J. Keller.)

Preise der verschiedenen Druckgattungen: Epreuves de remarque 500 M.; Epreuves d'artiste 300 M.; Avant la lettre auf chines. Papier 160 M.; Avant la lettre auf weiss. Papier 120 M.; Mit der Schrift auf chines. Papier 80 M.; Desgl. auf weiss. Papier 60 M.

Der Stich wurde auf der diesjährigen hiesigen Kunst- und Gewerbe-Ausstellung mit der goldenen Medaille, der höchsten verliehenen Auszeichnung für Kupferstechkunst, prämiirt. Eine eingehende Besprechung des Stiches brachte diese Zeitschrift in der No. 44 des XV. Jahrgangs aus der Feder J. E. Wessely's.

Bestellungen nimmt jede Buch- und Kunsthandlung, sowie der Unterzeichnete entgegen. (9)

Düsseldorf, im Herbst 1880.

Eduard Schulte, Kunsthandlung.

Im Verlage der **Montmorillon**'schen Kunsthandlung in **München** sind erschienen und durch alle Kunsthandlungen zu beziehen:

Franz Defregger's

berühmte Kompositionen — Der **Ball** auf der Alm und die **Brautwerbung** auf dem Lande (Gegenstücke) in großen malerischen Linienstichen von **Preisel** u. **Schultheiß**. (Plattengröße 0,75 — hoch), 0,70 breit. — Papiergröße 0,80×1,00.) Preis per Blatt 30 Mark. **Zwei Kinderidyllen Defreggers** — **Morgenfutter** und **Vesperbrod** in malerischen Linienstichen von **P. Barfus**. (Plattengröße 0,57 hoch — 0,43 breit. — Papiergr. 1,00 – 0,75.), Preis pr. Blatt 12 M.

Unser ausführlicher **Verlagskatalog**, welcher 115 **Kupferstiche** und **Radirungen** von und nach **Breling, Cornelius, Defregger, Grützner, Hartmann, Kaulbach, Klein, Neureuther, Piloty, Raab, Schwind, Spitzweg** u. s. w. enthält, wird auf Verlangen **gratis** und **franco** versandt.

Verlag von **Friedrich Vieweg & Sohn in Braunschweig.**
(Zu beziehen durch jede Buchhandlung.)

Torso.

Kunst, Künstler und Kunstwerke

des griechischen und römischen Alterthums.

Von **Adolf Stahr.**

Zweite, vermehrte und verbesserte Ausgabe letzter Hand.

In zwei Theilen. gr. 8. geh. Preis zus. 20 Mark.

Große Kölner Kupferstich-Auktion.

Die vorzügliche Sammlung von **Pracht-Blättern, Grabstichel-Blättern, Kupferstichen und Lithographien** von Meistern des XVIII. und XIX. Jahrh. (dabei **zahlreiche Remarken- und Künstlerdrucke, Avant-les-Lettres, Kunst-Vereins-Blätter** &c.) aus dem Besitze einer **gräflichen Familie**, gelangt an den Tagen vom **16.–22. December 1880** durch den Unterzeichneten zur Versteigerung. Katalog von 1500 Nrn. ist gratis zu haben.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Statt 195 M. für 75 M.!

Das nachstehende grossartige Prachtwerk:

A. Kretschmer,

Deutsche Volkstrachten.

88 Originalzeichnungen künstlerisch in Farbendruck ausgeführt v. J. G. Bach in Leipzig, Gross Quart-Format in elegantem Original-Prachtband (Ganz Saffian mit Goldschnitt) offerire ich, soweit die Vorräthe reichen, in neuen untadelhaften Exempl. statt 195 M. **für 75 M.** franco p. Post unter Nachnahme. (6).

Dresden N., Melanchthonstr. 3. **Felix Schöne.**

Passendes Festgeschenk

OPERN-CYCLUS

MOR v. SCHWIND

14

Compositionen

in Lichtdruck mit

… Ed Hanslick.

PRACHTBAND

in Quartformat.

PREIS 20 MARK.

Friedr. Bruckmann's Verlag in München.

Neue Kunstblätter

Emil Jacobs.

Der Tag. Die Nacht.

Pendants Grösse 27 × 33 cm. auf Carton. Preis à Blatt 3 M. 50; beide Bl. zusammen, incl. Verpackung, franko per Post 8 M.

Obige Reproductionen in unvergänglichem Lichtdruck zweier ansprechenden, fesselnden Sujets, nach den Original-Gemälden, den letzten Schöpfungen des berühmten Gothaer Hofmalers E. Jacobs angefertigt, sind auf das wärmste jedem Kunstfreunde zu empfehlen. (1)

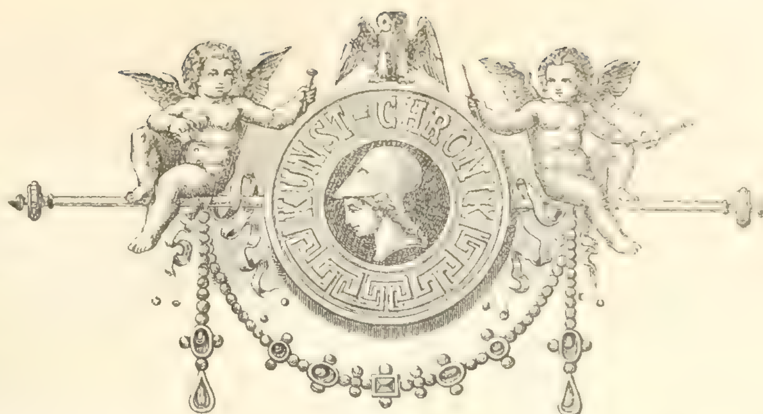
W. H. Kühl, Kunst-Verlag **Berlin W.**, 73, Jägerstr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

25. December



Nr. 11.

Inserate [illegible] angenommen.

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die K. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden.

In diesen Tagen ist der amtliche Bericht über die Verwaltung der königl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden in den Jahren 1878 und 1879 im Druck erschienen. Der Bericht giebt einen klaren Einblick in die Verwaltung und deren Ergebnisse und zeugt in erfreulichster Weise von der sorgfältigen und umsichtigen Pflege jener berühmten Sammlungen. Bei dem allgemeinen Interesse für dieselben werden einige Notizen aus dem Berichte, unter besonderer Berücksichtigung der Kunstsammlungen, hier am Platze sein.

Die eigene Einnahme der Sammlungen, welche sich aus den Eintritts- und Führungsgeldern, den Katalog- und Garderobegeldern, dem Ertrage vom Verkaufe der Elsterperlen und zufälligen Einnahmen, sowie aus einem Beitrage der königl. Civilliste zur Erhaltung der Sammlungsgebäude zusammensetzt, hat in dieser (zweijährigen) Finanzperiode 147,807 Mk.*) betragen, 2200 Mk. mehr als in der vorigen Periode, dagegen 54,792 weniger als veranschlagt war. Dieser Ausfall erklärt sich einerseits aus einer zu hohen Veranschlagung der Eintrittsgelder bei dem historischen Museum und der Porzellan- und Gefäßsammlung, für welche man im Hinblick auf die erfolgte neue Aufstellung eine weit stärkere Frequenz erwarten zu dürfen glaubte, anderseits daraus, daß der Fremdenzufluß, bei der noch immer gedrückten Geschäftslage, überhaupt ein ungewöhnlich schwacher war. Die Sammlungen vereinnahmten in dieser Finanzperiode an Eintritts- und Führungsgeldern 100,368 Mk., darunter das Grüne Gewölbe 53,896 Mk., die Gemäldegalerie 20,227 Mk., das historische Museum und die Gewehrgalerie 15,973 Mk. Der Erlös für verkaufte Kataloge betrug 27,866 Mk. Die Garderobengelder beziffern sich mit 12,827 Mk.; der Verkauf der Elsterperlen und zufälligen Einnahmen mit 945 Mk. und der Beitrag aus der Civilliste mit 4800 Mk.

Die Ausgaben für die Verwaltung der Sammlungen, nämlich an Gehalten, Ausgaben für Heizung, für Konservation, Reinigung, für Anschaffung von Mobiliar, Herstellung von Katalogen, für Remunerationen, Expeditionsbedürfnisse u. s. w. haben in dieser Finanzperiode 513,427 Mk. (303,545 Mk. an Gehalten) betragen, 26,427 Mk. mehr als in der vorigen Periode, dagegen 5656 Mk. weniger als bewilligt war.

Was die Mittel für die Vermehrung der Sammlungen betrifft, so hatte bei Beginn der Finanzperiode der Vermehrungsfonds (früher Reservefonds genannt) einen Bestand von 267,215 Mk., der Fonds für Zwecke der heutigen Kunst einen solchen von 207,303 Mk. und der zufolge testamentarischer Verfügung ausschließlich für die Vermehrung des Münzkabinets bestimmte v. Römersche Fonds einen solchen von 15,290 Mk. Der jährliche Zuschuß zum Vermehrungsfonds, welcher in der Finanzperiode 1876—77: 76,500 Mk. betragen hatte, wurde für diese Periode in Rücksicht auf die allgemeine Finanzlage nur mit 56,500 Mk. eingestellt. Die Ausgabe für die Vermehrung der Sammlungen

*) Wir geben die Summen hier nur in Mark, nicht auch in den Bruchteilen wieder.

hat 218,646 Mk., demnach 98,569 Mk. weniger als in der Finanzperiode 1876—77 betragen. Von dieser Summe entfallen auf die Gemäldegalerie 127,643 Mk. (gegen 188,109 Mk. in der vorigen Periode), die Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen 13,233 Mk. (gegen 25,559), das Museum der Gipsabgüsse 8310 Mk. (gegen 11,210 Mk.), das historische Museum 118 Mk. (gegen 3455 Mk.), die Antiken-Sammlung 17,598 Mk. (gegen 40,764 Mk.), die Porzellan- und Gefäß-Sammlung 9435 Mk. (gegen 3046 Mk.), das Grüne Gewölbe 382 Mk. (gegen 2523 Mk.), die Gewehrgalerie 136 Mk. (gegen 1755 Mk.) u. s. w. Aus dem Vermehrungsfonds werden auch die Erwerbungen von Reproduktionen von Sammlungsgegenständen, sowie von wissenschaftlichen und künstlerischen Werken bestritten, welche zum Austausch mit auswärtigen Regierungen, gelehrten Instituten und Sammlungen verwandt oder in einzelnen Fällen auch an Privatpersonen zur Erwiderung von Geschenken gegeben werden und die daher indirekt ebenfalls zur Vermehrung der Sammlungen dienen. Der Kostenaufwand hierfür, einschließlich der Herstellung neuer Formen für Gipsabgüsse zum Austausch und Verkauf, betrug in dieser Periode 3821 Mk.

Was die Unterhaltung der Sammlungsgebäude betrifft, so haben die, namentlich durch Verlegung einiger Sammlungen, nötig gewordenen, umfänglichen baulichen Herstellungen, einschließlich der laufenden Reparaturen an sämtlichen Gebäuden, einen Kostenaufwand von 87,538 Mk. verursacht.

Mit dem Jahre 1879 ist ein Decennium abgelaufen, seit für die Verwaltung der Sammlungen unter der Bezeichnung „Generaldirektion der k. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft" eine besondere Behörde unter Leitung eines verantwortlichen Staatsministers (zuerst und bis zum 1. Nov. 1876 Frhr. v. Friesen) eingesetzt wurde, welche in der Angelegenheit ihres Ressorts mit der Ständeversammlung in unmittelbarem amtlichen Verkehre steht. Der vorliegende Bericht bringt eine interessante Zusammenstellung der Ergebnisse, welche während dieses Zeitraums mit Hilfe der gegen früher so viel reichlicher bewilligten Mittel sowie der eignen Einnahmen der Sammlungen erzielt worden.

Die eigne Einnahme der Sammlungen in den Jahren 1870—79 belief sich im ganzen auf 645,327 Mk. Nach den Erfahrungen bis zum Jahre 1869 hatte man dieselbe für die Finanzperiode 1870—71 auf 18,800 Mk. veranschlagt, wozu die damals nicht etatisirten Einnahmen an Katalogs- und Garderobegeldern, sowie unter Insgemein etwa 27,770 Mk. zu rechnen sind: zusammen etwa 46,570 Mk. Für die folgende Periode stieg dieser Anschlag auf 92,100 Mk. Diese beträchtliche Steigerung der Einnahme, welche erreicht wurde, obgleich die Zahl derjenigen, welche die Sammlungen oder wenigstens die meisten derselben unentgeltlich besuchen, um weit mehr als 100,000 im Jahre gestiegen ist, findet ihre Erklärung in den zweckentsprechenden Maßnahmen der Verwaltung.

Letztere fand in anerkennenswertester Weise ihre wichtigste Aufgabe darin, die Sammlungen nutzbarer zu machen, die Besuchsstunden für dieselben zu vermehren und die Eintrittsbedingungen, so weit als möglich, zu erleichtern. Die Zahl der wöchentlichen Besuchsstunden für alle Sammlungen, 220 im Jahre 1869, hat sich um 103, beinahe die Hälfte jener Summe vermehrt, und während damals nur für 77 Stunden unbedingt freier Zutritt, für 10 Stunden freier Eintritt zu Studienzwecken, für 13 freier Zutritt mit Beschränkung auf zusammen 76 Personen bestand, ist jetzt in 120 Stunden der Zutritt unbedingt, in 14 für Studienzwecke frei, während in 9 Stunden nur der halbe Eintrittspreis gezahlt wird. Das Führungssystem, welches eine Beschränkung in der Zahl der Besucher zur Folge hat, ist nur für die Reinigungszeiten beibehalten worden. Im Jahre 1869 hatte jede Sammlung, mit Ausnahme der Bibliothek, Zahltage; gegenwärtig sind drei Sammlungen ganz freigegeben. Ebenso wurden seitdem vier weitere Sammlungen beheizt, wodurch die Frequenz derselben auch während des Winters eine beträchtliche ist. Nach einer 1879 angestellten Zählung wurden in dem genannten Jahre die Sammlungen von 378,458 Personen besucht und zwar von 261,112 in den Sommermonaten und von 117,346 in den Wintermonaten. Man kann annehmen, daß die Sammlungen gegenwärtig von etwa 125,000 Personen mehr besucht werden als unter den Einrichtungen des Jahres 1869. Unter den Maßregeln, welche außer der günstigeren Gestaltung der Besuchsbedingungen zur Erhöhung der Frequenz der Sammlungen wesentlich beigetragen haben, ist die räumliche Erweiterung und vorteilhaftere Aufstellung hervorzuheben, welche einer Reihe derselben zu teil geworden ist. Drei Sammlungen wurden in neue, geeignetere Räume übertragen. Erweitert wurden die Räumlichkeiten der Gemäldegalerie, das Museum der Gipsabgüsse, die Antikensammlung u. s. w. Die Inventarienverzeichnisse wurden revidirt und bezüglich neu angelegt. Für neun Sammlungen liegen gegenwärtig gedruckte, für den Verkauf bestimmte Kataloge, und zwar meist auch in französischer und englischer Sprache, vor. Selbstverständlich bedurfte es, um die Sammlungen zugänglicher zu machen und die vermehrten Arbeiten durchführen zu können, einer Verstärkung des Beamtenpersonals. Während im Jahre 1869: 49 Beamte, waren im Jahre 1879: 66 Beamte in Thätigkeit. Die Gehaltsverhältnisse der Be-

amten wurden geregelt, das Kassenwesen neu organisirt. Von einer außerordentlichen Ausgabe von 160,462 Mk. für neue Mobilien abgesehen, haben die Ausgaben für die Verwaltung der Sammlungen, einschließlich der Gehalte, in einer Finanzperiode durchschnittlich 408,976 Mk. betragen.

Die Ausgabe für die Vermehrung der Sammlungen in den Jahren 1870—1879 betrug 1,225,877 Mk. Der Zuwachs der Kunstsammlungen nebst den für denselben verausgabten Beträgen ist aus folgendem ersichtlich.

Sammlung	Zahl der zugegangenen Objekte.	Ausgabe a. d. Kasse d. Sammlungen
Gemälde-Galerie.	74 ältere und 80 moderne Gemälde, worunter 3 ältere und 29 moderne geschenkt und von der k. Akademie überwiesen	Mk. 612,922
Kupferstich u. Handzeichnungen	1093 Handzeichnungen und Aquarelle, worunter 660 von C. G. Carus, von dessen Familie geschenkt, und etwa 3000 Kunstblätter aller Gattungen. Außerdem die aus ca. 8000 Blättern bestehende Sammlung der Saxonica v. Gotz.	68,071
Museum d. Gipsabg.	Antike Abteilung 187 Abgüsse. Mittelalterliche und moderne Abteilung 167	34,822
Historisches Museum.	27 Objekte; außerdem die Schnorrschen Kartons zu den Gemälden der Kaisersäle in der Residenz zu München	6,633
Antikensammlung.	403, worunter die Prinz Wittgensteinsche Vasensammlung (112), eine Sammlung seltener und schöner Bronzen (118) und 1 großer Mosaikfußboden	90,769
Porzellan- u. Gefäßsammlung.	370 Stück	22,361
Grünes Gewölbe.	38 Stück	7,286
Gewehrgalerie.	106 Stück	4,453

Der hiervon verbleibende Teil der oben genannten Summe wurde für Vermehrung der wissenschaftlichen Sammlungen verausgabt. Auf Rechnung des Vermehrungsfonds sind angefertigt: 3 Platten für das alte, im Jahre 1753 begonnene Galerie-Kupferwerk, welches damit zum Abschluß gebracht ist, nämlich Christus am Kreuz nach Dürer, gestochen von H. Langer, Jakob und Rahel nach Giorgione, von H. Langer, Magdalena von Franceschini, gestochen von H. Büchel. Das bezeichnete Werk besteht nunmehr aus drei Bänden zu je 50 Stichen und je einem Titelblatte. Während der letzten 10 Jahre sind von demselben verkauft: 6284 Blätter. 6 Platten nach modernen Gemälden der Galerie sind in Auftrag gegeben. An Formen zur Anfertigung von Abgüssen für Tausch und Verkauf waren im Jahre 1869: 41 Stück von antiken Figuren und Reliefs vorhanden. Hinzugekommen sind in den letzten Jahren 66 Formen von antiken, sowie mittelalterlichen Figuren und Reliefs und 34 Formen von kunstgewerblichen Gegenständen des historischen Museums. An den Formen von Skulpturen sind 292 Abgüsse, aus denjenigen von kunstgewerblichen Gegenständen 111 in diesem Decennium verkauft und in Tausch gegeben worden. Mit Unterstützung der Generaldirektion, durch Entnahme einer bestimmten Anzahl von Exemplaren auf Rechnung des Vermehrungsfonds, sind über Sammlungsgegenstände in den Jahren 1870—79 sechs periodische und sechs einmalige Publikationen erschienen; unter Förderung der Generaldirektion erschienen ferner: Photographien nach Originalen der k. Gemäldegalerie, nach Handzeichnungen der Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen, nach Gegenständen des historischen Museums, der Antikensammlung und des Museums der Gipsabgüsse, ebenso Lichtdrucke nach Gegenständen des Grünen Gewölbes, wie Gipsabgüsse nach Gegenständen der letztgenannten Sammlung.

Was schließlich die Unterhaltung der Sammlungsgebäude in den letzten 10 Jahren anlangt, so wurde das alte Galeriegebäude am Neumarkt, das gegenwärtige Museum Johanneum ganz umgebaut; ferner wurden die Räumlichkeiten des Zwingers und des Japanischen Palais den Sammlungszwecken besser angepaßt, für das Münzkabinet im k. Residenzschlosse neue Lokalitäten hergestellt und für sämtliche Sammlungsgebäude umfassende Vorkehrung zur Sicherung derselben gegen Feuersgefahr getroffen u. s. w. Alle diese Herstellungen, einschließlich der laufenden Reparaturen, haben einen Kostenaufwand von 859,780 Mk für den Umbau des alten Galeriegebäudes (vorbehältlich definitiven Abschlusses der Rechnung) und von 307,746 Mk. für das übrige, zusammen von 1,167,526 Mk. verursacht.

Soweit auszugsweise der allgemeine Teil des vorliegenden Berichts; bezüglich der hieran sich schließenden, nicht minder interessanten Mitteilungen über die einzelnen Sammlungen müssen wir auf den Bericht selbst verweisen.

C.

Nekrologe.

Peter Johann Nepomuck Geiger †. Die österreichische, speciell die Wiener Kunstwelt hat mit dem am 28. Oktober 1880 erfolgten Hinscheiden des Historienmalers P. J. N. Geiger den Verlust eines Künstlers von hervorragender Begabung und beinahe unerschöpflicher Schaffenskraft zu beklagen, eines Künstlers, welchem, wenn auch sein Ruhm nicht so laut verkündigt wurde und sein Wirken weniger allgemein bekannt und gewürdigt ward, als dies bei manchen Anderen der Fall ist, sich nichtsdestoweniger in seinen zahlreichen Werken ein

bleibendes Ehrendenkmal bei allen wahren Kunstfreunden gesetzt hat.

Peter Johann Nepomuck Geiger, am 11. Januar 1805 zu Wien geboren, war der Sohn des Bildhauers Josef Geiger; auch sein Großvater, welcher aus der Schweiz eingewandert war, betrieb den gleichen Kunstzweig. Leider traf den Knaben schon in seinem neunten Lebensjahre das traurige Schicksal, der väterlichen Stütze beraubt zu werden, und wenngleich seine Mutter, die sich später zum zweitenmale vermählte, und sein Großvater sich seiner nach Kräften annahmen, so war er doch von jener Zeit an größtenteils auf sich selbst angewiesen, und es begann für ihn nur allzufrüh eine Periode, in welcher er viele bittere Erfahrungen durchzumachen, und harte Proben zu bestehen hatte, bis sein Genius in unermüdetem Streben sich emporringen und durch alle sich entgegentürmenden Hindernisse Bahn brechen konnte. Kaum daß Geiger die Zollersche Hauptschule am Neubau in Wien absolvirt hatte, war er schon genötigt, um sich die nötigen Subsistenzmittel zu verschaffen, zu einem Gürtgießer in Arbeit zu geben. Eine geraume Zeit harrte er bei dieser rein mechanischen Beschäftigung aus, doch immer mehr wuchs in ihm der Drang nach selbständigem künstlerischem Schaffen: er versuchte sich in Holzschnitzereien und Schneiden von Meerschaumköpfen; doch war der Ertrag dieser Arbeiten ein so kümmerlicher, daß er gern die sich ihm darbietende Stelle als Bildhauer in der Möbelfabrik von J. Danhauser (dem Vater des nachmals berühmt gewordenen Malers Josef Danhauser) annahm. So mußte sich der feurige, nach Höherem strebende Jüngling noch immer zur Handwerksarbeit bequemen; doch benutzte er jede freie Stunde, um sie zu seiner Lieblingsbeschäftigung, dem Zeichnen, zu verwenden, und versuchte sich in den mannigfachsten Entwürfen und Kompositionen in der Absicht, das Ziel seines sehnlichsten Wunsches, nämlich die Aufnahme als Schüler an der k. k. Akademie zu erreichen. Zu diesem Zwecke legte er eines Tages seine Zeichnungen dem damaligen Direktor der Akademie vor, dieselben fanden jedoch bei diesem nicht die entsprechende Würdigung, und es fehlte wenig, so wäre ihm seine Bitte um Aufnahme versagt worden, als er an dem Historienmaler und nachherigen Galeriedirektor Peter Krafft, welcher das Talent des jungen Mannes erkannte, einen warmen Fürsprecher fand und nun endlich das ersehnte Ziel erreichte. An der Akademie, wo er bald zu den hervorragendsten Schülern zählte, bildete er sich vorerst unter den Professoren Schaller und Kähsmann in der Bildhauerei aus und ging erst gegen 1830 ganz zu den zeichnenden Künsten und zur Malerei über. Da er aber nunmehr infolge seiner eifrigen akademischen Studien die Arbeiten, welche er zu seinem Broterwerb betrieb, vernachlässigen mußte, blieben Not und Entbehrungen nicht aus, und Geiger war mehr als einmal nahe daran, der Künstlerlaufbahn den Rücken zu kehren. Er trug sich in dieser Zeit unter anderem mit dem Gedanken, sich der Arzneiwissenschaft zu widmen, nachdem er bei einem befreundeten Arzte Gelegenheit gefunden, medizinische Bücher zu studiren, doch widerstrebte dieser Berufszweig seiner inneren Natur; es ging aus diesen Kämpfen schließlich doch die Vorliebe für die Kunst als Siegerin hervor, und Geiger rang mit dem Aufgebote aller seiner Kräfte seinen Studien fortan noch so viel Zeit ab, um sich durch Meerschaumschnitzereien, die er für die berühmten Pfeifenschneider Noltze und Lütge verfertigte, seinen Unterhalt zu verdienen. Endlich wurde unserem Künstler auch Gelegenheit geboten, sein Zeichentalent zu verwerten, indem er gegen Ende der dreißiger Jahre von Anton Ziegler den Antrag erhielt, eine historische Wochenschrift, welche derselbe unter dem Titel „Vaterländische Immortellen“ lieferungsweise herausgab, mit bildlichen Darstellungen zu illustriren. Geiger lieferte für dieses Werk nur Konturzeichnungen, die auf Stein übertragen, dann von anderen Händen mit lithographischer Kreide überarbeitet und häufig so übel zugerichtet wurden, daß sie leider wenig vom Geiste der Komposition erkennen ließen. Dessenungeachtet fand das Werk vielen Anklang im Publikum, und durch diesen Erfolg wurde der Herausgeber zu einem neuen ähnlichen Unternehmen veranlaßt; es waren dies die „Historischen Memorabilien“. Hierzu lieferte Geiger 96 ausgeführte Federzeichnungen, die nach einem damals neuen Verfahren, an dem allerdings noch vielerlei Mängel hafteten, vom Papier auf Stein abgezogen und so vervielfältigt wurden. In diesem Werke konnte man erst Geigers künstlerische Bedeutung kennen und würdigen lernen. Die Darstellungen der verschiedensten weltgeschichtlichen Episoden zeugen von einer wahrhaft überraschenden Erfindungsgabe und sind, obschon mit den einfachsten Mitteln wiedergegeben, von überzeugender Naturwahrheit und viele davon in Auffassung und Gruppirung so grandios, daß sie auch als in großen Dimensionen wiedergegebene Gemälde von packender Wirkung sein müßten. Diesen meisterhaften Blättern folgten nun viele andere ähnliche Schöpfungen, welche dazu beitrugen, den Ruhm des Künstlers zu erhöhen und zu befestigen. Hierher gehören die „Blätter aus der Geschichte Ungarns“, „Sagen der Vorzeit“, Illustrationen zu Beck' Romanen, Randzeichnungen, Radirungen u. s. f.

In den Beginn der vierziger Jahre fällt Geigers Bekanntwerden mit Adalbert Stifter und dessen kunstsinnigem Verleger, Buchhändler Heckenast in Pest. Für letzteren schuf der Künstler außer den Vignetten zu Stifters „Studien“ noch viele andere hochinteressante Werke, so den Cyklus zu Luthers Leben und jenen zu Grillparzers Dramen.

Mittlerweile war Geigers Ruf auch in die Kreise des kaiserlichen Hofes gedrungen, und er erhielt vom Erzherzog Franz Karl und der Erzherzogin Sofie den ehrenvollen Auftrag, deren Söhne, Erzherzog Franz Josef (nunmehrigen Kaiser von Österreich), Ferdinand Max und Ludwig Viktor im Zeichnen zu unterrichten.

Auch wurden ihm von seiten der kaiserlichen Familie zahlreiche Aufträge zu teil, die hauptsächlich in Ausführung von Zeichnungen und Aquarellen bestanden. Es sind davon zu nennen: Die Schlacht bei Lützen, der Kampf am Berge Isel, Einzug des Erzherzogs Leopold in Brüssel und Sturm französischer Grenadiere im Engpasse von Malborghetto. Auch für das vom Kaiser dem Papste Pius IX. gewidmete Missale schuf Geiger viele vortreffliche Blätter. Im Jahre 1850 begleitete Geiger den Erzherzog Ferdinand Max auf einer Reise nach dem Orient. Die von dort mitgebrachten Studien verwertete er vornehmlich in drei großen, im Auftrage des E. H. Max gemalten Bildern, deren Gegenstände ein „Sklavenmarkt zu Smyrna“, ein „Festmahl bei einem Pascha“ und „Eine Fähre“ sind, und die gegenwärtig einen Schmuck des Schlosses Miramar bilden. Die meisten dieser Werke sind dem großen Publikum mehr

oder weniger unbekannt geblieben, welcher Umstand wohl hauptsächlich dazu beitrug, daß das bedeutende Talent des genialen Künstlers nicht zu der verdienten allgemeinen Würdigung gelangen konnte. Im Jahre 1850 ward Geiger der Auftrag zugedacht, für die kgl. Burg in Ofen Deckengemälde auszuführen: es sollten „Die Taufe des heil. Stefan“, „Der Einzug Franz Josefs in Ofen“ und „Maria Theresia vor den Ständen Ungarns“ zur Darstellung kommen. Dieser Auftrag, zu welchem Geiger schon umfassende Vorstudien gemacht hatte, kam jedoch nicht zur Ausführung.

Schon im Jahre 1844 als Professor an die Elementarschule der k. k. Akademie berufen, ward Geiger 1853 zum ordentlichen Professor der Malerschule daselbst ernannt und wirkte als solcher bis zu seiner im Jahre 1871 erfolgten Pensionirung mit unermüdlichem Eifer. In Anerkennung seiner Verdienste ward Prof. Geiger bereits im Jahre 1854 mit dem Ritterkreuze des Franz-Josefs-Ordens ausgezeichnet und erhielt auch 1865 vom Kaiser Max von Merito den Guadelupe-Orden.

Geiger war bis in sein späteres Mannesalter lebensfroh, ein heiterer gern gesehener Gesellschafter, seit seiner Pensionirung jedoch lebte er gänzlich zurückgezogen, aber stets noch in voller künstlerischer Thätigkeit, bis ihn im Frühling dieses Jahres eine Krankheit niederwarf, welche schließlich seine Auflösung herbeiführte. In seiner letzten Lebenszeit scheint ihn eine melancholische Stimmung beherrscht zu haben: sein letztes, unvollendet gebliebenes Gemälde „Der Maler als Eremit“ giebt dieser Stimmung Ausdruck.

Der Künstler, dessen Atelier und Wohnung in der Lindengasse im Wiener Bezirke Neubau künstlerisch und reich mit geschnitzten prächtigen Möbeln, Trophäen, wertvollen Antiquitäten und Gemälden ausgestattet war, ist unvermählt geblieben; eine Verwandte hatte ihm 33 Jahre lang bis zu seinem Lebensende den Haushalt geführt.

Geiger wird als ehrenfester geradsinniger Mann, als trefflicher, gewissenhafter Lehrer und als reichbegabter, unermüdlich thätiger, genial schaffender Künstler stets im besten Andenken seiner Bekannten und Freunde, seiner zahlreichen Schüler und aller Kenner und Schätzer der Kunst fortleben, sowie ihm auch seine Vaterstadt Wien eine ehrenvolle Stelle unter ihren hervorragenden Söhnen bewahren wird.

L. H.

M. Gropius †. Aus Berlin wird v. 15. Dec. geschrieben: Der in der Nacht von vorgestern auf gestern erfolgte Tod des Direktors der königlichen Kunst- und Gewerbschule, Professor und Baumeister Gropius, reißt eine empfindliche Lücke in die Reihe der für den künstlerischen Aufschwung unserer Hauptstadt thätigen Kräfte. Gropius, Sproß einer bekannten Berliner Künstlerfamilie, studirte das Baufach auf der hiesigen Bau-Akademie und gesellte sich, nach Art vieler hiesigen Architekten, früh schon als Privatarchitekt mit seinem Freunde Schmieden zu einer Art baukünstlerischen Dioskurenpaares, von dessen zahlreichen gemeinsam ausgeführten Arbeiten wir hier nur das weitberühmte städtische Krankenhaus am Friedrichshain, aus einstöckigen Pavillons und Isolirgebäuden bestehend und von der medicinischen Welt als eine Musterleistung betrachtet, und die Einrichtung des provisorischen Reichstagsgebäudes nennen wollen. Gropius war erst 50 Jahre alt, und mit ihm werden manche Hoffnungen des so eifrig aufstrebenden kunstgewerblichen Lebens unserer Stadt zu Grabe getragen. Er war schon Ende der sechziger Jahre Assistent bei der Bau-Akademie und unterrichtete gleichzeitig an der Akademie der bildenden Künste. Später wurde er an die Spitze der königlichen Kunstschule gestellt, von der er sich erst kürzlich zurückzutreten entschlossen hatte, nachdem er die letzten Monate gekränkelt, ohne daß man an ein so schnelles Ende befürchten konnte. Dem Vorstande des Kunstgewerbe-Museums gehörte Gropius als zweiter Stellvertreter des Vorsitzenden, dem Senate der Akademie der Künste als Mitglied an. Bei der Einsetzung der ständigen Kommission für das technische Unterrichtswesen im Kultusministerium wurde er als Mitglied berufen und ebenso auch vor wenigen Wochen bei der Bildung der Akademie des Bauwesens.

Sammlungen und Ausstellungen.

|| **Österreichischer Kunstverein.** Wie alljährlich, wurde auch heuer von der Vereinsleitung im Dezember eine sogenannte Weihnachtsausstellung veranstaltet und dem kauflustigen Publikum eine ganz stattliche Serie von gemalten Christbescheerungen vorgeführt, unter denen das heitere Genre und die Landschaft, wie immer bei solchen Gelegenheiten, dominirten. Viel Originelles war wohl nicht vorhanden, aber die „beliebten“ Motive hatten sich zum mindesten in gelungenen Variationen eingestellt. Da treffen wir gleich zwei Bilder, deren Vorwurf schon ziemlich oft dagewesen ist, aber in der gegebenen Fassung wieder interessirt. Hugo Schmichen läßt uns hinter die Kulissen einer wandernden Kunstreitergesellschaft schauen und zeigt uns in ganz köstlicher Scenerie, wie sich bei der Ankunft in einer neuen Stadt die Gauklerfamilien etabliren. Wir beobachten den Clown und die Solotänzerin in ihren unmaskirten Beziehungen, die dressirten Gäule in ihren Privatverhältnissen ꝛc. Es ist bei ganz schlichtem Vortrag viel Charakteristisches in diesem Bilde und das Ensemble trefflich von der Natur abgeschrieben. Das zweite Gemälde rührt von Rud. Hausleithner her: es führt uns hinter die Kulissen einer Wirtshausbühne im Volksprater und zeigt uns all die typischen Gestalten eines solchen Musentempels in ihren diversen Thätigkeiten. Hausleithner hat mit diesem Bilde einen ganz glücklichen Griff gethan; die Episoden sind fein und mit Humor ausgesonnen, das Ganze lebensvoll und in einheitlicher Stimmung gemalt. Recht humoristisch bei elegantester Durchführung ist auch F. Beda's „Im Atelier“. Ein gar nobler Besuch hat sich in seiner Kunstbegeisterung auf seinem blankweißen Rock einen Farbenkleks zugezogen — darob peinliche Überraschung! Als ganz tüchtige Leistungen sind auch E. Tambourini's „Weinkoster“ und A. Segoni's „Zufriedener Spieler“ zu bezeichnen, nur ist in beiden Bildern das Kostüm etwas zu stark betont. Recht heiter stimmen auch Kerns „Polutier“, anmutig ist Hennings „Lesendes Mädchen im Atelier“. Das „Maifest“ von Jul. Adam schildert in lebensvollen charakteristischen Gruppen die Volksbelustigung vor den Thoren einer altdeutschen Stadt. Böcklin, dem die feuchten Nixen und Tritonen sympathischer sind als die trockene Gesellschaft der Menschheit, hat einen Triton gemalt, wie derselbe in Mitte der brandenden Wogen auf einem Felsriff in eine Muschel bläst. Eine wunderliche Gestalt mit der sonderbaren anatomischen Neuerung, daß beide Füße als Wickelkörper aufgefaßt sind, statt des Schwanzendes aber ein Flossenfuß angehängt erscheint. Als interessant ist — wenn wir uns nun der Landschaft zuwenden — gewiß auch Al. Riegers großes Gemälde „Polarnacht bei Spitzbergen“ zu bezeichnen. Die schäumenden Wogen, die Eisberge, der zerrissene Himmel, die reiche Staffage, dies alles ist mit viel Routine gemalt, aber im ganzen so schon komponirt und malerisch zurecht geschnitten, daß man dem Gemälde schon auf Distanz die Dichtung ansieht. Weniger Bravour und mehr Wahrheit wäre uns lieber. Aus einer Düsseldorfer Privatsammlung haben sich sieben Bilder von Andr. Achenbach eingefunden, darunter Perlen von Seestücken mit Luftperspektiven, die wohl in der gesamten modernen Landschaftsmalerei ihresgleichen suchen. Zwei Bilder von H. Eschke, ein „Norwegischer Fjord“ und ein „Küstenmotiv von Capri“ reihen sich in ihren technischen Vorzügen würdig an die Achenbachs; auch A. Leu's „Motiv aus Capri“ ist mit seinem Sonneneffekt von prächtiger Wirkung. Gelungen ist auch die Stimmung in Pohle's „Niederrheinischer Landschaft“, nur läßt das Motiv zu keiner rechten Behaglichkeit kommen. Reizvolle

Veduten vom Atter- und Mondsee hat Haunold geliefert. Zichy und dessen Schülerin Mary haben eine ganze Kollektion von Studien und Entwürfen — um recht billiges Geld — auf den Christmarkt des Kunstvereins geworfen, darunter wohl manches, was sonst bei Lebzeiten der Künstler in den Mappen zu bleiben pflegt. Hervorzuheben sind davon dreizehn Federzeichnungen, welche Zichy zu der Dichtung des Grafen Geza Zichy „Die Hexe von Leanyvar" geliefert hat. Sie zeigen ein großes Kompositionstalent, welches sich jedoch am heimischsten fühlt, wenn die Vorwürfe über die Realität hinausgreifen und sich in die Welt der „Geister" verlieren. Zichy hat uns in den letzten Jahren zur Genuge Beweise von den Licht- und auch den Schattenseiten seines Talentes gegeben, und was wiederholt über den Charakter seiner Schöpfungen ausgesprochen wurde, gilt im großen und ganzen auch wieder für sein neuestes großes Gemälde, welches als Solostück bei Abendbeleuchtung im Kunstvereine ausgestellt ist und den Titel: „Die Geisterstunde auf dem Friedhofe" führt. Zichy sucht Symphonien zu malen, aber es wird immer nur ein pikantes Potpourri daraus; das Grundmotiv ist aus dem Vielerlei nicht herauszufinden; er frappirt mit seinen Effektmitteln, aber vergebens wird man nach einer Tiefe des Gedankens suchen. Das Gemälde zeigt uns einen weitläufigen Friedhof mit zahlreichen Leichensteinen; im Hintergrunde erhebt sich eine Kirche und darüber schwebt in feuriger Glut die Vollmondkugel, die übrigens um Mitternacht dem Zenith bei weitem näher stehen sollte. Aus den Gräbern sind nun die Geister erwacht! Sie sind zum Teil noch befleischt, größtenteils jedoch schon von der Erde zu ganz regelrechten Skeletten macerirt. Sie kommen noch einmal auf die Erdoberfläche, um — Zichy zu allerlei Schauderepisoden Modell zu stehen. Da findet — gleich im Vordergrunde — eine kurz Verstorbene ihren Skelettgeliebten und umarmt ihn; ein Geköpfter, der seinen eigenen Kopf in den Händen trägt, wird von einer Schar Gerippe gejagt und selbst nach der Sühne des Todes noch mißhandelt; ein Pharisäer ist auf sein Denkmal geklettert und lehnt sich malerisch auf die eigene Porträtbüste, dem sich zudrängenden Skelettvolk vornehm imponirend. Eine Braut mit weißem Atlaskleid und Schleier angethan schwebt teilnahmlos durch die lärmenden Reihen. Voll köstlichen Humors ist dann ein augenscheinlich älterer Skelettmann, der die Kränze mustert, die ihm gute Freunde aufs Grab gelegt haben u. s. f., wir kämen zu weit, wollten wir aller Einzelheiten gedenken, das Gesagte genügt, um die Buntheit des Ganzen zu charakterisiren, die übrigens durch die eigentümliche Lichtverteilung noch bunter wird. Der Mond gießt glühend rotes Licht über die Scene, aber die mittleren Geistergruppen sind mit ihren Schleiern und Gewändern in so schrilles Grün getaucht, daß man nicht recht klug aus diesem Vorfall wird. Indes das Ganze ist ja eben Geisterspuk — ein Geisterspuk der Malerei, und damit trösten wir uns.

Vermischte Nachrichten.

* r * **Aus Tirol.** Als einen Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte erwähnen wir eine kleine Broschüre, welche soeben bei Stahl in Bruneck erschien: „Franz Hellweger, ein tirolisches Künstlerleben." Der Verfasser ist Herr Friedr. von Winkler, ein langjähriger Freund und Verehrer des am 15. Februar 1880 verstorbenen Malers. Das Heft giebt authentische Daten über die Werke desselben. Als den bedeutendsten Maler Tirols im laufenden Jahrhundert wird man ihn wohl kaum bezeichnen können. — Auf dem Innsbrucker Friedhof wurden heuer wenig Monumente von Belang enthüllt. Von Steinhäuser finden wir eine gut gearbeitete Statue in weißem Tiroler Marmor, die allerdings auch für einen Park passen würde und durch ihren gänzlichen Mangel an Christlichkeit unsere Nazarener ärgert. Sie kauert auf dem Boden und hält einen Lorbeerkranz über den Kopf eines hiesigen Kaffeesieders; denn leider reißt auch bei uns schon der Unfug ein, die Bildnisse von den ersten besten Philistern auf dem Friedhof auszustellen. — Ein Christus mit dem Lamm von Trenkwalder zeigt, daß dieser talentvolle junge Künstler während seines kurzen Aufenthaltes in Italien wesentliche Fortschritte machte. Das Material ist ein Oolith von Arco, ein weiches Kalkgestein, das man wegen seiner Milde dort sogar zu Brunnenröhren bohrt. Eine sehr brave Arbeit ist die Statue des heiligen Andreas, welche er aus weißem Marmor für die Pfarrkirche zu Lienz meißelte.

Zum Kölner Dombau. Der Köln. Zeitg. wird geschrieben: „Nachdem an dem nördlichen Domturme seit einigen Tagen an der Kreuzblume die Arbeiten im Gange sind, um die zu massiv wirkenden Blattpartien der Kreuzblume zu lichten und die zu scharf ausgeprägte quadratische Form des Kronenblattes zu ändern, hat man jetzt mit der gleichen Arbeit am südlichen Turme begonnen und die Kreuzblume teilweise mit einem provisorischen Gerüste umgeben, um auch hier die für die Gesamtwirkung für notwendig erachtete Durchbrechung des Blattornaments vorzunehmen. Die Abrüstung der Türme wird, nachdem die notwendigen Umänderungen an den Seilleitungen nach Abnahme der Drahtseile vollendet sind, demnächst beginnen. An der Restauration des südlichen Domturmes sind die sämtlichen Steinmetzen der Bauhütte beschäftigt, es neigt sich diese letzte Arbeit der baulichen Wiederherstellung unseres Domes sichtlich ihrem Ende zu. — Das genannte Blatt schreibt ferner: Die in der neulichen Sitzung des Komité für den historischen Festzug bei der Dombaufeier am 16. Oktober vorgelegte Schlußabrechnung ergiebt einen baren Überschuß von in runder Summe 25000 Mk. Außerdem ist an Kostümen, Waffen und dergleichen noch ein Wert vorhanden, der nach der geringsten Schätzung 20000 Mk. beträgt. Der vielangefochtene Festzug hat also auch nach dieser Seite den besten Erfolg gehabt."

R. B. **Nürnberg.** Es ist wiederholt darüber geklagt worden, daß die berühmten Stationen von Adam Kraft, welche bekanntlich auf dem Wege vom Tiergärtner-Thor nach dem Johannes-Kirchhofe hin aufgestellt sind, in schlechtem Zustande sich befinden. Die wertvollen Reliefs sind arg verstümmelt und dick überschmiert. Man hat nach Mitteln zur Abhülfe dieses bedauerlichen Zustandes gesucht, hat verschiedene Vorschläge gemacht, welche jedoch alle zu einem befriedigenden Resultate zu führen nicht geeignet sind. Das Übel ist im wesentlichen im Material und im Alter der Kunstwerke selbst begründet. Der grobkörnige, wenig wetterbeständige Sandstein, aus welchem die ziemlich hochgearbeiteten Reliefs gefertigt sind, ist im Laufe von vier Jahrhunderten so stark verwittert, daß nach und nach alle feineren Formen stumpf geworden und sogar einzelne, besonders hervorragende Teile, wie Hände und Köpfe, abgefallen, einige wohl auch abgestoßen sind. Das dadurch entstandene schlechte Aussehen der Reliefs zu verbessern, war man schon vor Jahrhunderten bestrebt und hat dagegen Mittel angewendet, welche die Sache nur noch mehr verschlimmerten. Man strich die ganzen Reliefs augenscheinlich, um sie vor weiterer Verwitterung zu schützen, an und setzte die fehlenden Teile an. Doch geschah dieses leider meist nicht in verständnisvoller Weise. Der Anstrich wurde so oft wiederholt, daß nun von der künstlerischen Arbeit Adam Krafts wenig mehr zu sehen ist. Wollte man den Anstrich und die modernen Teile wieder abnehmen, so würden die Reliefs in so schlechtem Zustande erscheinen, daß sie in demselben nicht verbleiben könnten. Sie müßten also von neuem restaurirt und angestrichen werden und ob sie dann besser werden, ist mehr als zweifelhaft. Am geeignetsten dürfte es demnach sein, die alten berühmten Reliefs in ihrem historisch gewordenen Zustande zu belassen, sie nur vor ferneren Verunglimpfungen sorgfältig zu bewahren. — Zwei der Stationen sind vor drei Jahrzehnten von Kreling durchgreifend restaurirt worden und haben dadurch, wie nicht anders zu erwarten war, einen sehr modernen Charakter erhalten.

Vom Kunstmarkt.

J. E. W. **Die bei Börner am 8. November versteigerte Kupferstichsammlung H. Amslers** hat im ganzen ein günstiges Resultat erzielt, und wenn man auch von den oft exorbitanten Preisen für Seltenheiten, wie sie die letzten Jahre an der Tagesordnung waren, zu einem bescheideneren Angebot zurückgekehrt ist, so werden noch immer Hauptblätter der großen Meister recht gut bezahlt, wenn sie tadellos erhalten sind. Auch diese letztere Eigenschaft scheint man jetzt mehr als

sonst Wert zu legen. Wir geben im Nachfolgenden einen Auszug aus der Preisliste, indem wir nur das Vorzuglichste hervorheben. Die Nummern beziehen sich auf den Katalog der Sammlung.

Nr.		Mark
27.	Aldegrever, Melanchton	184
37.	—— Thürklopfer	105
38.	—— Dolchscheide	265
183.	Berghem, Der Diamant	340
184.	—— Heimkehr	210
444.	Dürer, Passion	545
445.	—— ——	342
485.	—— Eustachius	700
489.	—— Hieronymus	551
499.	—— Eifersucht	171
500.	—— Melancholie	190
501.	—— ——	200
504.	—— Der Traum	176
518.	—— Wappen mit dem Totenkopf	115
730.	Francia, H. Familie	150
960.	L. v. Leyden, H. Familie	200
1020.	J. v. Mecken, Zwolf Apostel	450
1043.	Meister S., Parisurtheil	110
1055.	Nicoletto, Hirten	160
1147.	Ostade, Tanz	126
1149.	Palombo, Leda	105
1217.	Raimondi, Noah	225
1219.	—— Putiphara	200
1223.	—— Mater dolorosa	145
1225.	—— Maria	118
1230.	—— Funf Heilige	331
1231.	—— H. Katharina	320
1242.	—— Triumph	405
1244.	—— Silen	115
1245.	—— Bachanal	251
1250.	—— Venus	125
1252.	—— ——	120
1254.	—— Grazien	210
1260.	—— Pest	150
1286.	Rembrandt, B. 19	110
1291.	—— Mardochäus	145
1299.	—— Christus	130
1303.	—— Kreuzigung	400
1306.	—— Grablegung	240
1309.	—— Samariter	142
1310.	—— Petrus und Johannes	116
1330.	—— Landschaft B. 225	165
1331.	—— ——	191
1332.	—— —— B. 226	180
1237.	—— Kanal. B. 235	122
1355.	—— Judenbraut	135
1357.	Rembrandt, Rembrandts Mutter	136
1358.	—— ——	110
1103.	Rubens, H. Katharina	115
1433.	Schmidt, Pélérinage	165
1446.	—— Elisabeth	111
1475	Schongauer, H. Familie	112
1477	—— Kreuztragung	725
1478.	—— Christus	150
1481	—— Johannes	136
1558.	Sunderhoef, Messerkampf	118
1684	Waterloo. B. 53	105
1691.	—— Landschaften B. 119—21	210
1692.	—— —— ——	126
1698.	—— —— B. 131—36	125
1722.	Wille, Kleopatra	126
1772.	Beham, Bibel	110
1796.	Holbein, Bibel	129
1808.	Livre d'heures	221
1827.	Bernard, Ovid	131
1836.	V. Solis, Wappenbuch	108
1837.	—— ——	125
1838.	—— Bibel	155
1854.	C. Vischer, Principes Holl.	181

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 47 u. 48.
Permanente Ausstellung des Bayerischen Gewerbemuseums zu Nürnberg. — Aus dem Kunstgewerbemuseum zu Berlin. — Ausstellungen in Frankfurt a. M. — Altarfliesen in Fayence von Rouen. — Ausstellung von Konkurrenzarbeiten im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

Revue des Arts décoratifs. No. 7.
Les industries d'art à l'exposition de l'Union centrale, von E. Fontenay. — La peinture sur lave et son emploi dans la décoration des maisons et des édifices, von E. Garnier. — La législation du bâtiment; à propos d'une publication de la Société centrale des Architectes, von E. Mulle.

Gewerbehalle. No. 12.
Geschnitzte Füllung einer eichenen Truhe im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe aus dem Ende des 16. Jahrh. — Altartuch in Leinwandstickerei, schwäbische Arbeit aus dem Mittelalter. — Moderne Entwürfe: Spiegelrahmen, in Holz geschnitzt und vergoldet; Gitterthor an der Thabor-Promenade in Rennes (Bretagne); Abendmahlsgefässe in vergoldetem Silber in der neuen Garnisonskirche in Stuttgart; Schale in Flachrelief (Pariser Weltausstellung 1878); Schreibtisch für ein Herrenzimmer.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 10.
Alte Handzeichnungen von Goldschmiedearbeiten im german. Museum. (Mit 2 Tafeln.) von A. Essenwein. — Gert. Heinrich von Amsterdam, Bildhauer in Breslau, von A. Schultz.

Inserate.



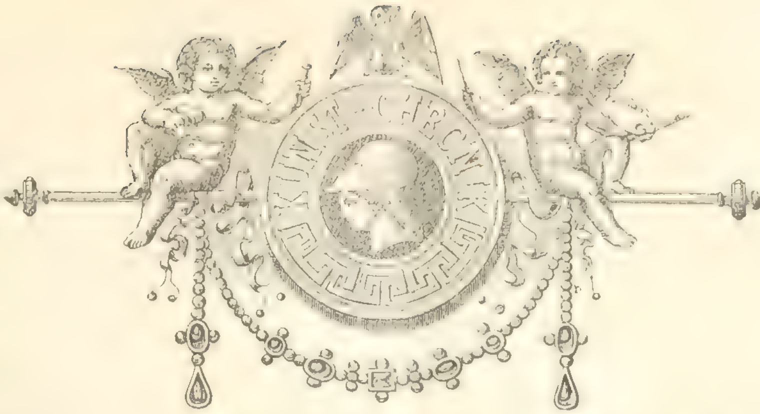
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

30. December



Nr. 12.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Rückblick auf die Innsbrucker Kunstausstellung.

Wie spät dem heutigen Tiroler Volke die Bedeutung seiner Altertümer zum Bewußtsein gekommen sein mag, allmählich ist doch in dem Alpenlande mit der Ahnung von dem Wert der erhaltenen Schätze die Freude an dem Besitz dieser Reste gestiegen, in denen sich das fröhliche Schaffen vergangener Zeiten offenbart. Obwohl zahlreiche Werke der Skulptur und Malerei verloren gegangen, Bilder, Schnitzfiguren, Wandgetäfel, Thüren, Truhen, Schreine, Bettgestelle und andere Geräte von kunstvoller Ausgestaltung fremden Händlern zum Raube gefallen sind, bergen die Thäler und Halden noch eine Fülle wertvoller Kunstgebilde, die für den Fleiß und die Geschicklichkeit der alten Meister in diesem abgelegenen Gebiete zeugen. Noch oft wird man in epheuumrankten Ruinen durch Reste alter Malereien, in Kirchen und Kapellen durch kostbare Erzeugnisse mittelalterlicher Kunst überrascht, die unter dem Staube von Jahrhunderten ihr ursprüngliches Gepräge in erbleichendem Schimmer bewahren. Leider ist bei der Unzugänglichkeit des Berglandes der wissenschaftlichen Forschung die Würdigung dieser Kunstdenkmäler nur zum Teil vergönnt gewesen, das Verzeichnis der vorhandenen Schätze lückenhaft, die Sorge um Schutz derselben unzulänglich geblieben; fort und fort bietet Tirol dem Trödler für Handelszwecke einen offenen Markt, bleiben Bau- und Bilderwerke dem Verderben preisgegeben, finden Untersuchungen des Kunstcharakters wie die Aufnahme von Zeichnungen oder Photographien bedeutsamer Reste entmutigende Hindernisse.

Angesichts dieser Zustände mußten die Ausstellungen, welche Innsbruck von den Leistungen des Kunstgewerbes und der Kunst in kurzen Zwischenräumen aufeinander folgen ließ, als dankenswerte Versuche erscheinen, durch den Geist der alten Zeit und der alten Meister in den Kindern des Hauses neue Liebe für die Kunst zu wecken. Zwar hatte man schon 1865 in der Landeshauptstadt Gemälde und Skulpturen zu einem Bilde der tirolischen Kunstentwicklung vereint, allein die erhofften Nachwirkungen auf das Schaffen der Gegenwart und die Erforschung der Vergangenheit waren ausgeblieben und erst, nachdem die neubegründeten Fachschulen zu Innsbruck, Imst, Ampezzo, Gröden, Taufers, Laas und Cles der Industrie die Richtung auf höhere Ziele gegeben hatten, durfte der Tiroler Kunstverein von systematischer Zusammenstellung hervorragender Werke des Kunstgewerbes die Veredlung des Stilgefühls, von der Übersicht alter und neuer Kunsterzeugnisse nachhaltige Anregung zur Vertiefung in den Geist des Mittelalters erwarten. Hatten nicht „Unserer Väter Werke“ im Münchener Glaspalast dem Interesse für Kultur- und Kunstgeschichte erhöhten Schwung in allen deutschen Gauen gegeben?

Da für die Organisation des Unternehmens jedoch zu kurze Frist bemessen, Zweck und Ziel der Ausstellung nicht eindringlich genug begründet, nicht allen Klassen der Bevölkerung nahe gelegt worden war, so blieb die Beteiligung hinter der Voraussetzung in vielfacher Hinsicht zurück. Weit entfernt, die Entwicklung der Plastik und Malerei in Tirol zu versinnlichen, boten die eingesandten Werke nur spärliche Einblicke in die Kunstthätigkeit des Mittelalters; und die Reich-

haltigkeit einzelner Abteilungen vermochte nicht die Lücken zu verdecken, welche das historische Gewebe der bildenden Kunst schon bei den Anfangsfäden empfindlich unterbrochen. Oder hätten fünf Kruzifixe, deren ältestes der Spätgotik — um 1500 — angehört und das bis zur zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ohne Nachfolge blieb, genügende Illustrationen zur Geschichte dieses Zweiges kirchlicher Kunst zu liefern vermocht, eine freie Kopie der Wechselburger Gruppe die Anschauung der charakteristischen Originale ersetzen können, welche die Stiftskirche zu Innichen und das Spital zu Sonnenburg aus der romanischen, die Schloßkapelle von Tirol aus der Übergangsperiode bewahren? Von dem Reichtum des Landes an Flügelaltären und gotischen Holzschnitzfiguren waren wenige Bruchstücke zu schauen, unter denen sich kein einziges Gebilde von Michael Pachers Hand befand. Weder die Reliefs der heiligen drei Könige und der sterbenden Gottesmutter aus dem Stifte Wilten, noch die ungleichartig ausgeführten Tafeln des Ursulinenklosters zu Bruneck sind aus der Schule dieses Meisters hervorgegangen, und die Predellaflügel aus der Franziskanerkirche zu Bozen blieben der Beachtung fast entzogen, indem die steifen Figuren Jakobus und Johannes d. T. kaum noch den Zusammenhang mit der lebensvollen Mittelgruppe und dem Reitertrupp der Könige verrieten, in deren pomphaftem Zuge die Phantasie des alten Schnitzers der märchenhaften Überlieferung phantastische Formen lieh. Wer ohne Kunde von den zahlreichen Schätzen, welche tirolische Kirchen und Klöster, das Ferdinandeum und einzelne Privatsammlungen zieren, den untern Korridor der Universität betrat, der mußte, von der Armut der II. Abteilung an bedeutsamen plastischen Werken alter Zeit betroffen, wohl eher die Verkümmerung als die gedeihliche Entfaltung der Skulptur in dem Alpenlande vermuten und für den stufenweisen Fortschritt von den romanischen Formen zu den Erzeugnissen des gotischen Stils — für den Auf- und Niedergang der Kunst vor ihrer Wiedererneuerung — die Belege vermissen.

Wenn in der Bildergalerie die Lücken minder auffällig hervortraten, so konnte doch die Schaustellung im ersten Saal kaum mit der kleinen Sammlung von Tafelgemälden sich messen, welche Domherr Gottbard zu München aus wenigen Orten des Eisacktbals zusammengelesen und dem Museum zu Freising als kostbares Geschenk überwiesen hat. Da Wandmalereien nicht als Ausstellungsgegenstände figuriren können, so würde die Beschaffung von Nachbildungen dieser Kunstdenkmäler zum Zweck ihrer Gegenüberstellung eine lohnende Aufgabe des Kunstvereins gebildet haben. Lohnend durch den Einblick in das reichbebaute Feld einer Kunstthätigkeit, welche auch in kulturhistorischer Beziehung Beachtung verdient, dankenswert als Unterstützung jener Bestrebungen, welche die Centralkommission für Kunst- und historische Denkmäle bei dem Umfange ihres Wirkungskreises und der Beschränktheit ihrer Mittel allein nicht auszuführen vermag. Welche lehrreichen Aufschlüsse würden farbige, in großem Format ausgeführte Kopien der Wandgemälde in der Jakobskirche zu Tramin und der Schloßkapelle zu Hocheppan über Auffassung und Darstellungsweise der Künstler des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts verheißen, und welchen prachtvollen Anblick würden Abbildungen der vorzüglichsten Farbenschöpfungen aus dem Kreuzgange zu Brixen, den Schloßkapellen zu Bruck, Brughiero, Castelfondo, den Kirchen zu Katharina-Aicha, Sta. Helena ob dem Eggenthal, St. Stephan zu Montani, St. Jakob in Gröden, Sta. Maria in Obermauern und dem verfallenen Wallfahrtskirchlein St. Sylvester, das auf dem Joch des unbewohnten Winnebachthals noch jetzt den Zufluchtsort der Hirten bildet, sowie der Stöckelmalereien zu Welsberg, Laien und Steinach in Verbindung mit jenen schönen Blättern ergeben, welche Adolf Becker von den Wandgemälden des Rungelstein, Josef Waßler von den Fresken des Kelleramtes zu Meran in seltener Vollendung angefertigt haben!

Jahr um Jahr mindern sich die Überreste vergangener Zeit oder verlieren unter frischer Tünche ihr verblichenes Gewand; Jahr um Jahr wächst die Schwierigkeit, aus Originalen die Eigenart mittelalterlicher Meister zu bestimmen, und die Frage nach naturgetreuen Abbildungen unersetzlicher Kunstdenkmäler erhält für die historische Untersuchung immer größere Wichtigkeit. Höher als das Volk die unscheinbaren Gnadenbilder hält, zu denen es in Not und Trübsal Pilgerfahrten unternimmt, sollte die Künstlerschaft des Vaterlandes das Erbe ihrer Ahnen schätzen und dessen würdige Erhaltung wie die Wiedergabe der unverfälschten Formen aus Achtung für den Genius der Vorzeit als erste Satzung ihres Bundes aufstellen. Gilt es doch nicht bloß der Forschung die Wege zu bahnen, sondern auch das lebende Geschlecht mit Liebe für die Altertümer zu erfüllen, deren unversehrte Bewahrung als Ehrensache des Landes, als heilige Pflicht jedes Bürgers angesehen werden müßte.

Wie klein indes auch der Flächenraum war, den die Doppelreihe altdeutscher Bilder bedeckte: schon in den wenigen Stücken aus Wilten ließen sich Kunstauffassung und Technik der Meister des 15. Jahrhunderts erkennen, zunächst in der Kreuzigung Christi*), über deren figurenreicher Gruppe das Gold des Hintergrundes die ideale Anschauung des Künstlers widerspiegelt. Wie die steife Figur des Heilandes mit flacher

*) Nr. 2 des Katalogs.

Brust und schmalem Unterleibe, um den sich das Lendentuch in zierlichen Windungen schlingt, organischer Durchbildung, der fahle Fleischton mit grünlichen Schatten natürlicher Färbung entbehrt, so wird das zugespitzte Gesicht mit seinem Munde und geschlossenen Augen durch den Ausdruck des Friedens nur schwach belebt. Mehr als des Johannes geistloser Kopf und des vordersten Schergen engbekleidete Gestalt fesseln die trauernden Frauen mit der niedersinkenden Mutter des Herrn auf der einen, die Reisigen auf der andern Seite des dreiteiligen Kreuzesstammes, — jene durch rosige, nicht immer anmutvolle Züge, diese durch den Schimmer ihrer Harnische, durch freie Haltung und Beweglichkeit. Während die Komposition Befangenheit, die Anordnung störende Härten zeigt und die Leiber der Schächer den Schönheitssinn verletzen, bleiben die Lokalfarben auf wenige Töne neben dem Golde der Rüstungen und Engelsgewänder beschränkt, und aus der figurenreichen Gruppe stellen nur ein paar Kriegsknechte markige Glieder zur Schau. Ohne das Naturgefühl der Eyckschen Nachfolger vermochte der unbekannte Künstler weder den Körperformen lebensvolles Gefüge zu geben, noch das seelische Leben mit ergreifender Wahrheit darzustellen; aber für die Richtung und Leistungsfähigkeit, wie für die Schranken deutscher Kunst um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts giebt sein Gemälde manchen beachtenswerten Fingerzeig.

Auch in dem größeren Bilde des Meisters M. A. – Melchior aus Innsbruck? — „Die heiligen drei Könige" von 1489 bleiben die altertümlich schlichten Formen von dem schüchternen Versuche naturalistischer Auffassung beinahe unberührt. Schwebende Engel haben einen braunen Teppich über den Sessel der Madonna aufgerollt, die ohne Formenschönheit, in gezwungener Stellung, wenig Lieblichkeit der trocknen Züge zeigt und das willenskräftige Kind an schleierartiger Binde wagrecht vor sich hält. Prunk und Pracht künden die pelzverbrämten Gewänder und kostbaren Kronen der Könige wie der Aufzug ihrer Dienerschaft, aber unter der sorgsam ausgeführten, teilweis übermalten Draperie bleibt das geistige Leben noch gebunden — hier ohne Adel und Würde, dort ohne Wärme der Empfindung — und die Hügellandschaft mit steifen Tieren bildet ein schematisches Gegenstück der Natur.

Sind die Gemälde jenes unbekannten Meisters, dessen Werke der Katalog unter Nr. 1—3 verzeichnet, in liebevollerer Beachtung der Wirklichkeit entworfen, so bleibt doch die Behandlung der Figuren der angedeuteten Weise treu und nur aus den Köpfen blitzt hier und da das innere Leben in größerer Klarheit hervor. So fehlt den heiligen Frauen, welche Mutter Anna mit den Kindern Jesus und Maria umgeben, wirksame Beziehung auf die Mittelgruppe, indem die ernsten Gestalten sich statuarisch zur Rechten und Linken der heiligen Familie aneinander reihen. Noch mögen dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts die Tafeln Nr. 22 und 23 angehören, auf denen die Brustbilder der Apostelfürsten des Meisters Streben nach Individualisirung, aber auch die Schwäche der Charakteristik verraten.

Im Gegensatz zu den wenigen Stücken, welche die Malweise des Mittelalters im Übergange zur Renaissance versinnlichten, trugen vier Tafeln aus dem Besitz des Archivrats Dr. Schönherr und acht Gemälde von L. Kranach schon das Gewand der neuen Zeit — jene an Altdorfer erinnernd, diese mit allen Fein- und Eigenheiten der Technik, aber zum Teil auch in der nüchternen Weise des fruchtbaren Meisters und seiner Schule ausgeführt. Indes bereitet die Frage ihres Ursprungs der Einfügung dieser Werke in das Kunstgebiet des Alpenlandes noch große Schwierigkeit. Um so unbestreitbarer entstammen dem Tiroler Boden das Selbstporträt des Virtuosen und Landsknechthauptmanns Dax von Innsbruck und das Bildnis des Steinmetzen Lutz von Schussenried, der als Erbauer des Pfarrturms von Bozen in der Erinnerung des Volkes lebt: der erstere mit frischen, männlich schönen, von Selbstgefühl durchleuchteten Zügen, des zweiten verschwommenes Antlitz ohne Adel und Kraft. Um so zweifelloser gehören die Auferweckung des Lazarus von Seb. Schel — dem Innsbrucker Maler eines Altars, welchen das Ferdinandeum aus dem Schlosse Annenberg erworben — N. Zimmermanns Bußpredigt Johannes', die heiligen drei Könige, Mariä Himmelfahrt und Tod der heiligen Cäcilie von Joh. B. Fontana aus Ala, nebst einigen Tafeln aus dem Kloster Wilten, zu den Schöpfungen jener Künstler, welche in den heimatlichen Gauen, oft nicht ohne Widerstreben, die Harmonie der Gotik verklingen ließen, um das Leben und Weben der Natur zu belauschen und mit schärferen Strichen in die Schattenwelt der Heiligenfiguren zu übertragen.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

Paris, 10. Dezember 1880.

Noch kurz vor Jahresschluß werden die hiesigen Kunstkreise durch eine ernste Frage in Bewegung gesetzt, deren Lösung die Künstler mit Ungeduld erwarten: ich meine die Organisation, welche bei der Ausstellung von 1881 in Anwendung kommen soll. Diejenigen, welche sich mit der Sache zu beschäftigen haben, scheinen zu hoffen, daß das von ihnen zu verfassende Reglement von langer Dauer sein werde, sie nehmen wie alle Gesetzgeber an, daß sie ihre Gesetze für die Ewigkeit

geben. Mir wird es schwer, ihre Hoffnung zu teilen, und ich bin zu erfahren in diesen Dingen, um nicht zu glauben, daß 1881 ebenso aussehen werde, wie 1880. Es ist eine schreckliche Geschichte mit diesen Ausstellungen! Man muß es dabei zu vielerlei Leuten recht machen: den Malern, Bildhauern und Architekten, der Regierung und ihren Organen, endlich dem Publikum. Jetzt ist man dahin gekommen, es niemanden recht zu machen, und der größere und geringere Grad von Unzufriedenheit, welchen man bei jenen drei Gruppen hervorgerufen hat, bietet den Maßstab für den errungenen Erfolg. Der Unterstaatssekretär im Unterrichtsministerium, welcher gegenwärtig an der Spitze unserer Kunstverwaltung steht, schien ganz vergessen zu haben, daß wir einen Oberaufsichtsrat der schönen Künste besitzen, welchem eine Reihe von ausgezeichneten Männern angehören. Er rief ihn gar nicht zusammen, als es sich um die Ausstellung von 1880 handelte. Heute erinnert er sich an seine Existenz, versammelt den Rat, ergänzt ihn durch eine Anzahl von Deputirten und fragt ihn um seine Meinung. Man hat immer nur unter zwei Dingen die Wahl: entweder eine beschränkte Ausstellung erlesener Kunstgegenstände, was man früher einen „Salon" nannte, oder eine unbegrenzte Ausstellung, in welche man dann entweder nach dem Alphabet oder nach der Qualität der Aussteller Ordnung zu bringen sucht. Wir leben unter einer demokratischen Regierung, wie können wir da in der Kunst dem Privilegium Raum geben? Den Gedanken an einen „Salon" hat man denn auch bald fallen lassen und daran gearbeitet, auf andere Weise Ordnung in das Chaos zu bringen. Man ernannte ein Komité, welches mit der Ausarbeitung des Programms beschäftigt ist, und das Ende vom Liede wird jedenfalls sein: sehr weite Grenzen für die Zulassung, aber Nummerirung durch eine Jury. Auf diese Weise wird man es möglich machen, diejenigen zu vereinigen, welche die höchsten Nummern haben und diejenigen bei Seite zu setzen, welche eine niedrige Nummer haben. Der Hängekommission wird dann die Aufgabe erwachsen, die 5000 Bilder, die man ihr übergiebt, in gerechter Weise zu placiren. Die Regierung verteilt die Preise nach ihrem Ermessen. Endlich wird es keine Privilegirten mehr geben, wie sie unter den Bezeichnungen „hors concours" und „exempts du jury" bestanden; es soll fortan niemanden mehr gestattet sein, einzutreten ohne anzuklopfen. Durch dieses zwitterhafte System hofft man einerseits den demokratischen Anforderungen zu genügen, indem man eine Menge von Bildern zuläßt, und anderseits inmitten der großen Masse einige ausgewählte Säle zu schaffen, zur Befriedigung der ernsten Kunstfreunde und desjenigen Teiles des Publikums, welcher geleitet sein und wissen will, was er zu bewundern hat. Das Unternehmen des Oberaufsichtsrates wird sehr erleichtert durch die Erinnerungen an das verflossene Jahr. Wenn nur alle Bilder aufgehängt sein werden am Eröffnungstage, so wird das schon ein großer Fortschritt sein, und wir werden die neue Einrichtung mit Freuden begrüßen.

Seit einigen Jahren ist es üblich geworden, zum Jahresanfang mit Büchern in die Öffentlichkeit zu treten, welche nicht im eigentlichen Sinne des Wortes Neujahrsbücher sind — zur Weihnachtslitteratur gehören, wie Sie in Deutschland sagen — eine Bezeichnung, die immer einen leisen geringschätzigen Anflug hat. Man denkt dabei an die Leser, für welche die Bücher bestimmt sind, und meint, für Kinder sei alles gut genug. Was man jetzt um diese Zeit vorbereitet, ist zu gut für sie. Man hat allen Grund es zu bedauern, am 1. Januar 1881 kein Kind mehr zu sein. Herr Charles Yriarte z. B. giebt in Rothschilds Verlag einen Prachtband von 400 Seiten über Florenz mit 500 Illustrationen und Kupfertafeln heraus, ein würdiges Seitenstück zu seinem Werke über Venedig. Die Leser der „Revue des deux mondes" und de „Gazette des beaux-arts" haben aus dem Werke bereits Auszüge gelesen, welche von dem Ganzen eine sehr gute Meinung erzeugen. Herr Yriarte ist Schriftsteller und Kenner zugleich, er liebt Italien, und man spricht bekanntlich nur von dem gut, was man liebt. — Ebenso macht es Herr Henry Havard, der soeben seinem Werke über Holland einen neuen Band hinzugefügt hat, einen neuen Beweis seiner gründlichen Kenntnis des Landes. Der Illustrator des Buches, der den Autor auf seiner Reise begleitet hat, ist kein anderer als Herr Maxime Lalanne, der geschätzte Radirer. Er hat bald mit der Feder, bald mit der Radirnadel Aufnahmen in dem Lande gemacht, welche wahre Wunder der Technik und der Naturwahrheit sind. Es ist interessant, einem Meister wie Lalanne auf einem neuen Boden zu begegnen. Man fragt sich, ob die Geschicklichkeit, die er bei der Wiedergabe von Ansichten aus der Umgebung von Paris und von unseren Seeküsten entwickelt, nicht vielleicht mehr Sache der Übung sei und ob er mit derselben Kraft und Wahrheit auch den Zuider-See und die Kanäle von Amsterdam uns vorführen werde. Herr Lalanne hat auf diese Frage eine brillante Antwort gegeben. — Herr Gonse hat seine Artikel über Fromentin aus der Gazette des beaux-arts zu einem Bande vereinigt und dadurch ein sehr interessantes Buch hergestellt, illustrirt mit zahlreichen Entwürfen des verstorbenen trefflichen Künstlers, der zugleich bekanntlich ein sehr bedeutender Schriftsteller war. Es war eine schwierige Aufgabe, Fromentin unter diesem doppelten Gesichtspunkte zu charakterisiren und ein lebendiges Bild des unvergleichlichen Künstlers zu entwerfen, des geistvollen

und leidenschaftlichen und doch bescheidenen, liebenswürdigen Mannes, der alle sittlichen Tugenden in sich vereinigte. Herr Gonse hat sich die Gefahren seines Unternehmens nicht verhehlt und darf stolz sein auf dessen gutes Gelingen; er hat dem verstorbenen Freunde ein schönes Denkmal gesetzt. — Zwei andere Künstlerbiographien will ich nur kurz erwähnen, um später ausführlicher darauf zurückzukommen: die des Hrn. Adeline über Bellangé und die des Herrn Sensier über Millet.

Über Cogniet, der kürzlich mehr als achtzigjährig in Paris gestorben ist und 1817 den römischen Preis davontrug, wird, fürchte ich, niemals ein Buch geschrieben werden. Er war einmal einen Augenblick populär durch sein Bild „Die Tochter des Tintoretto", welches das Publikum des Salons von 1845 begeisterte. Man hat das Bild vor einigen Jahren, bei Gelegenheit der Ausstellung zum Besten der Elsässer, wieder einmal zu Gesicht bekommen und konnte sich damals das Entzücken unserer Väter nur mit Mühe erklären; der Gegenstand muß dazu beigetragen haben; denn damals spielte das gegenständliche Interesse eine große Rolle. Cogniet stellte Tintoretto in dem Augenblicke dar, da er das Bild seiner toten Tochter malt. Der Zeichnung fehlt Bestimmtheit und der Farbe Kraft. Durch Cogniets Tod ist ein Platz frei geworden im Institut, und man beschäftigt sich schon mit der Wahl seines Nachfolgers. Die meisten Chancen scheint Herr Bonnat zu haben, welcher bei den letzten Wahlen durch Herrn Delaunay geschlagen wurde. Ich wüßte nur einen Grund, weshalb Herr Bonnat, der ein Schüler Cogniets ist, den Platz nicht erhalten könnte, nämlich den, — daß er ihn verdient.

13. Dezember.

Nachschrift. Heute hat der Oberaufsichtsrat der schönen Künste in der Ausstellungsfrage von 1881 einen entscheidenden Beschluß gefaßt. In Genehmigung der Vorschläge des Subkomités wurde bestimmt, den Künstlern die ganze Angelegenheit zu überlassen; der Industriepalast wird ihnen eingeräumt, eine Staatsunterstützung zugestanden. Sie sollen sich selbst zurechtfinden, und um dies leichter zu bewerkstelligen, hat man ihre Interessen in die Hände des Künstlervereins gelegt, an dessen Spitze gegenwärtig Herr du Sommerard steht, als Nachfolger des vor Jahr und Tag verstorbenen Baron Taylor. Zwischen den Zeilen gelesen, bedeutet dieser neue Organisationsplan, daß es den Gegnern des Unterstaatssekretärs, Herrn Turquet, gelungen ist, ihm den maßgebenden Einfluß auf das Ausstellungswesen zu entwinden. Herr du Sommerard tritt an seine Stelle, und die beabsichtigte Freiheit der Künstler soll sich erst zeigen. Im übrigen glaube ich, daß man sich zu dem Wechsel Glück zu wünschen hat. Herr du Sommerard hat bei der Wiener Weltausstellung sein Organisationstalent bewährt. Man spricht schon von allerhand schönen Dingen, kostbaren Tapeten, persischen Teppichen, seidenen Vorhängen, es ist zum Erstaunen! Aber lieber wären mir — schöne Bilder!

A. B.

Die Olympia-Ausstellung in Berlin.

Die dritte Auflage des Katalogs der Berliner Olympia-Ausstellung ist kürzlich erschienen und das provisorische Museum, nördlich vom Dom, zweimal wöchentlich zugänglich. Bis auf die Werke aus der römischen Kaiserzeit sind die Gipsabgüsse der Skulpturwerke vollständig vorhanden und katalogisirt. Wir verdanken dies hauptsächlich der unermüdlichen Energie der Herren Curtius und Treu. Der letztere befindet sich bekanntlich mit seinem Generalstabe jetzt wieder in Olympia, um dem Ausgrabungswerke den Abschluß zu verleihen. Sobald die Summe dieser Arbeiten gezogen ist und der fünfte Band des offiziellen Olympia-Werkes vorliegt, werden auch wir in eingehenderer und zusammenhängenderer Weise, als es bei den gelegentlichen Referaten möglich war, einen Gesamtüberblick über die ästhetischen und kunsthistorischen Resultate geben.

Im Hinblick auf diese größeren, nahe bevorstehenden Aufsätze mag es heute genügen, kurz auf dasjenige hinzuweisen, was in der neuen Anordnung der Gipse besonders unsere Aufmerksamkeit verdient. Zunächst sind die beiden Giebelgruppen des Zeustempels durch neugefundene Fragmente nicht unwesentlich ergänzt worden. Die Möglichkeit einer sicheren Gruppirung der einzelnen Figuren wird damit immer größer. Ferner hat Treu den Versuch gemacht, die Trümmer jener unterlebensgroßen Kämpfergruppen aus bemaltem Kalkstein, welche mit Sicherheit dem Giebeldreieck des Schatzhauses der Megareer zugewiesen werden, in einen dem entsprechenden Raume einzuordnen. Es ist ihm dies mit zwölf teilweise erhaltenen Figuren gelungen, und wenn alle Voraussetzungen richtig sind, so haben wir hier ein Gruppenwerk etwa aus der Mitte des 6. Jahrhunderts und zugleich die älteste uns bekannte Füllung eines Aëtos vor uns.

Noch wesentlich altertümlicher ist eine etwa 0,39 m hohe Erinys aus peloponnesischem Marmor, eines der sprechendsten Dokumente für die gerade in Olympia so deutlich hervortretende Thatsache, daß etwa 100 Jahr vom Beginn der Olympiadenrechnung an die griechische Plastik unter nachweisbarem Einflusse von Osten und Südosten her gestanden hat.

Hierüber indessen und über eine Reihe anderer Fragen in dem angekündigten Schlußberichte das Nähere.

Anfang Dezember 1880. B. Förster.

Kunstlitteratur.

Dr. Heinrich Kabdebo, Mathäus Donner und die Geschichte der Wiener Graveur-Akademie in der ersten Periode ihres Bestandes. Nach archivalischen Akten. Mit urkundlichen Beilagen und Illustrationen. Wien, Verlag der Österr.-Ung. Kunst-Chronik. 1880. 4.

Ein recht fleißig gearbeitetes und verdienstliches Buch, das uns der um die Erforschung der Kunstthätigkeit und Kunstpflege in Österreich seit dem Beginne der Barockperiode so eifrig bemühte und verdiente Autor kürzlich geliefert hat. Um den Text vorerst ganz bei seite zu lassen, so brauchen wir zur Erhärtung dessen, was wir über die vom Verfasser aufgewendete Mühe gesagt haben, nur auf die Fülle von biographischen Daten über die unterschiedlichen Münzmeister, Münzwardeins, Kunstfreunde und Hof- und Ministerial-Banko-Deputationsräte &c. &c. zu verweisen, die er in den Noten mitteilt und für welche ihm wahrlich das Material nicht fertig und zu bequemerem Gebrauche schon handsam zurechtgelegt vorlag, weder in Lexicis noch in sonstigen Vorarbeiten. Warum solche Arbeiten auf diesem Gebiete leider noch entbehrt werden müssen, giebt Herr Dr. Kabdebo treffend an. „Trotz ihres seltenen Formenreichtums, ihrer Grandiosität und ihrer Gefälligkeit sind die beiden Stilarten (Barock und Rokoko) seit langem in Acht und Bann gelegt, und mit ihnen alle Meister, welche sie pflegten."

Der Verf. hat sein Buch in zwölf Abschnitte geteilt, denen er noch eine Einleitung vorausgehen und einen Fascikel von Urkunden und ein — besonders wertvolles — Verzeichnis der Werke Donners folgen läßt. Im ersten Abschnitte macht er uns interessante Mitteilungen über Donners Vaterhaus und das Familienleben in demselben. Wir lesen, wie die Kinder, welche späterhin so hohe Stufen auf dem Gebiete der Kunst zu erklimmen bestimmt waren, schon hier mannigfache Anregungen zur Übung des Auges und der Hand empfingen.

Im zweiten, „Lehrjahre" überschriebenen Abschnitt hören wir, daß nicht Gennaro, wie bisher irrtümlich angenommen worden, sondern der Kammer-Medailleur Benedikt Richter Donners Lehrer im Stempelschnitt gewesen. Der dritte Abschnitt schildert die etwas verrotteten Zustände des österreichischen Münzwesens in jener Zeit, die Versuche, sie zu bessern, und die Menge von Verdrießlichkeiten, welche die Berufung Gennaro's an die Wiener Münze für die dabei Interessirten im Gefolge hatte. Abschnitt 4 und 5 behandeln die Gründung der Graveur-Akademie; wir sehen, wie Donner seinen eignen Herd gründet, sehen ihn zum „Münzeisenschneider" und gleichzeitig zum ersten Scholaren jener Akademie ernannt. Er besucht Gennaro's Anstalt nicht und gerät deshalb mit diesem in Konflikt, muß, wie natürlich, am Ende auch den kürzern ziehen, „seine Fehler bekennen und um Konfirmirung seines Amtes bitten" (p. 30). In diesen Kapiteln will es uns bedünken, als hätte der Autor, wo es Gennaro betraf, zu schwarz, und wo sein Held im Spiel ist, aus leicht erklärbarer Begeisterung für ihn zu hell gemalt. Im nächsten Abschnitt (6) folgen wir dem Meister auf seinem Studiengange weiter, bis uns ein in der Kunstgeschichte des damaligen Österreichs wichtiger, vielleicht der wichtigste Moment Halt gebietet: die Enthüllung des Brunnens auf dem neuen Markte am 4. November 1739, dem Namenstage Karls VI. Es ist ein Werk, an dem vielleicht jeder der Gebrüder Donner seinen bescheidenen Anteil hatte. Mit ihm begann „jener specifisch österreichische Bleiguß, welcher erst nach Zauner sein Ende erreichte".

Im 7. Abschnitt finden wir Donner als Professor an der Hof-Akademie, im nächsten (8) als Direktor der Graveur-Akademie, dann (am 25. Februar 1749) „in gnädigster erwegung desselben unermühdeten Eiffers vnd in der Müntz-Graveurkunst erfarnheit" von der Kaiserin zum „Ober-Münzeisenschneider" ernannt und im nächsten Kapitel als solchen in Thätigkeit; wir erfahren weiter, wie der 49jährige Mann trotz achtzehnjähriger Erfahrungen im ehelichen Glück frischweg zur zweiten Ehe geschritten, im folgenden Abschnitt (10), auf welche Weise er bald darauf aus dem Leben geschieden, ohne viel zu hinterlassen, und (Abschnitt 11) wie seine Witwe viel Not und Elend auszustehen hatte, weil sie infolge hochobrigkeitlichen „Sichgehenlassens" das Wenige, was sie von ihm geerbt, außer stande war in Geld umzusetzen; wie aber der Kaiserin Huld und Gnade jedesmal durch einen Machtspruch die Nachlässigkeit der Behörden gut gemacht und ihr solhaner Weise geholfen: ein lehrreiches Kapitel sowohl für die Schätzung des edlen Sinnes der großen Kaiserin, als auch für die Beurteilung der bezüglich der Erledigung von „dringenden" Stücken bei manchen „Hofstellen" damals üblichen Geschwindigkeit. Die Aufhebung der Graveur-Akademie bildet den Gegenstand des letzten Kapitels (12).

Niemand, der weitere Forschungen über die jener Zeit angehörigen Denkmäler vornehmen will, wird an Dr. Kabdebo's Arbeit achtlos vorbeigehen können. Das Buch behandelt einen Mann, der in dem Wien der Theresianischen Epoche eine große Wirksamkeit entfaltete, den Ruf der österreichischen Medailleurkunst begründete

und seinen Fachgenossen noch heute als Vorbild vorangeleuchtet. Daß Kaiserin Maria Theresia wußte, was sie und ihr Land an ihm besaß, und was sie, als er starb, an ihm verlor, Zeugnis dessen ist ihre Anordnung, ihn, der seiner eigenen testamentarischen Verordnung zufolge nach der zweiten Klasse hätte beerdigt werden sollen, nach der ersten Klasse zu beerdigen und den Kostenunterschied von Amtswegen bezahlen zu lassen: „weil es das Decorum erfordert, daß ein so berühmter und unermüdeter Künstler bei Tag und mit Entfaltung einigen Prunkes zu Grabe getragen werde.“ (28. Aug. 1756.) Durch Kabdebo's Darstellung feiert der Künstler im Gedächtnisse der Welt seine Auferstehung und der Verfasser hat, was er konnte, redlich gethan, sie möglichst glorreich vor sich gehen zu lassen.

J. Ternjač.

Sammlungen und Ausstellungen.

J Der Dresdener Kunstgewerbeverein veranstaltete in dieser Saison eine kunstgewerbliche Weihnachtsmesse, das erste Unternehmen dieser Art in Dresden. Dasselbe hat keinen leichten Stand. Seit Jahren bestehen nämlich in Dresden sogenannte Weihnachtsbazare, deren Zweck hauptsächlich darin besteht, vermittelst einer Lotterie die Ladenhüter der kleinen Geschäftsleute an das Publikum abzusetzen. Nur mittelmäßige Erzeugnisse kommen dort zum Vertrieb, die größeren Firmen standen den Bazaren vom ersten Tage ihrer Einrichtung an fern. Trotzdem hat das große Publikum, angelockt durch die Spiellust, sich an diese Institution gewöhnt und frequentirt sie lebhaft. Verständigerweise wird vom nächsten Jahre an die Konzession zu Lotterien nicht mehr erteilt werden. Die Messe nun steht selbstverständlich jenem Treiben gegenüber in Opposition. Ist sie auch zunächst noch nicht der Bedeutung Dresdens als Kunstcentrum entsprechend beschickt — etwa 60 Firmen haben ausgestellt — so hat sich doch des Guten und Schönen so viel zusammengefunden, daß sie namentlich vom besseren Publikum täglich mehr frequentirt wird und auch die Zahl der Ankäufe in erfreulicher Weise zunimmt. Die Regierung hat drei Räume des Kunstgewerbemuseums für die Messe eingeräumt, die in geschickter Weise dekorirt und abends festlich erleuchtet wurden. Unter den Ausstellungsgegenständen sind die Möbel von Gebr. Bernhardt, Turpe, Udluft & Hartmann, Ph. Richter & Co., Willms, Heinze, unter den Erzeugnissen der Textilkunst Teppiche von Schütz & Juel, Chemnitzer Möbelripse, Spitzen von A. O. Richter, Tamburirarbeiten von O. Schilling (Johanngeorgenstadt), Arbeiten in Schmiedeeisen von Kuhnscherf, Damme, Walther; in Edelmetall von E. Garten, Kirsch und Scheriffenberg; in Bronce von Kohle, Bierling, ferner die Erzeugnisse der Zöblitzer Serpentinsteinfabrik, Marmorarbeiten von Hösel rc. hervorzuheben. Dazu kommt die reiche Auswahl keramischer Gegenstände aus den Fabriken von Villeroy & Boch, Chr. Seidel, Buschbad-Meißen, Teichert-Meißen, Teichert-Cöln b. Meißen, dekorative Malereien auf Tellern rc. von Fd. Meurer, dem Frauenerwerbverein — und vieles andere mehr. Deutlich ist der Einfluß der Kunstgewerbeschule auf die Dresdener Industrie zu bemerken, und Entwürfe der dort wirkenden Künstler sind vielfach vertreten, so namentlich von Beck, Hofrat Graff, Naumann, Malke, Prof. Rade, Prof. Schreitmüller, neben welchen auch andere Künstler, wie Böhme, Fleischer, Flockemann, Prof. Weißbach rc., als mit gleichem Eifer der künstlerischen Durchbildung des Handwerks entgegenstrebend genannt werden müssen. Die Leitung der Messe untersteht den Herren Hofrat Graff, Architekten Gurlitt und Naumann. — Gleichzeitig sei ein zweites Unternehmen erwähnt, welches vom Dresdener Kunstverein unterstützt wird. Eine Anzahl im gewerblichen Fache thätiger Künstler haben sich auf Veranlassung des Architekten Gurlitt vereinigt, um eine „Abendzeichenschule für Handwerker“ zu gründen, eine Einrichtung, die bisher noch fehlte. An vier Wochentagen wird kunstgewerbliches und Freihandzeichnen von ½8—½10 Uhr in den hierzu von der Regierung eingeräumten Sälen der königl. Kunstgewerbeschule gelehrt werden. Die Aufnahmebedingungen beweisen, daß es sich hierbei nicht um eine Spekulation, sondern um selbstlos dargebrachte Opfer der Unternehmer handelt, denen der beste Erfolg zu wünschen ist.

R. B. Nürnberg. Lorenz Ritter, als Architekturmaler und Kupferstecher in weiten Kreisen rühmlichst bekannt, erfreute die Besucher der Lokalitäten des hiesigen Dürervereins kürzlich durch die Schaustellung von einigen großen (nach England verkauften) Aquarellgemälden, welche zu dem besten gehören, was auf diesem Gebiete bisher geleistet worden ist und überhaupt wohl geleistet werden kann. Es sind getreue Bilder aus unserer schönen Stadt, Ansichten des fünfeckigen Turmes, der bekannten Partie am Henkersteg (in Winterstimmung), einer Partie hinter der Stadtmauer dicht am Tiergärtner Thor und die Ansicht eines alten Hofes. Sie sind sehr glücklich in der Auswahl der Motive, großartig in der Auffassung, wahr und treu in Formen und Farben und mit höchster künstlerischer Vollendung behandelt. Bewunderungswürdig ist besonders die sonst bei Aquarellen nicht gewöhnliche und nicht leicht zu erreichende Kraft und Tiefe der Farbe.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Adeline, Jules, Hippolyte Bellangé et son oeuvre. Paris, A. Quantin. gr. 8°. 280 S.

Atkinson, T. B., The Schools of modern Art in Germany. Mit vielen Illustr. London. Fol. Mk. 37. —.

Aumüller, Edouard, Les petits maîtres allemands I: Barthélémy et Hans Sebald Beham. 8°. 96 S. München, Rieger. Mk. 12 —

Beauvois, E., Peintures murales du XVe siècle dans l'église de Corberon, arrondissement de Beaune (Côte-d'Or). Beaune, Batault-Morot. 8°. 24 S.

Benoît, A., Joachim de Sandrart: Étude sur Claude Gelée et sur son séjour à Rome. Saint-Dié, Humbert. 4°. 14 S.

Champier, Victor, Les Beaux-Arts en France et à l'étranger; l'Année artistique; l'Administration, les Musées, les Écoles, le Salon annuel, Chronique des expositions, les Ventes de l'hôtel Drouot, etc. 2e année, Paris, A. Quantin. 8°. LXXXIII und 652 S.

Clément, Charles, Prud'hon, sa vie, ses oeuvres et sa correspondance. 3e édition. Paris, Didier. 8°. 451 S.

Courajod, Louis, Germain Pilon et le tombeau de Birague par devant notaires. Paris, Champion. 8°. 12 S.

Delacroix. Lettres de Eugène D., recueilles et publiées par Ph. Burty. Nouvelle édition, revue et augmentée. Paris, G. Charpentier. 2 vols. 8°.

Delalande, E., Étude sur la propriété littéraire et artistique. Paris, Marescq aîné. 8°. 264 S.

Dohme, Rob., Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Sechster Band. (Dritte Abteilung.) Biographien und Charakteristiken der Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Leipzig, Seemann. 53 Bogen hoch 4°. Mit vielen Illustr. in Holzschnitt. Mk. 22. —.

Falke, Jak. v., Hellas und Rom. Eine Kulturgeschichte des klassischen Altertums. Mit Bildern der ersten deutschen Künstler. Stuttgart, Spemann. XII u. 346 S. Fol. Mk. 52. 50.

Lübke, Wilh., Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Dritte verbesserte und stark vermehrte Auflage. Leipzig, Seemann. X u. 971 S. Lex.-8°. Mit 500 Holzschn. 2 Bände. Mk. 22. —.

Martin, Alphonse, Étude historique sur les anciennes communautés d'arts et métiers du Havre. Fécamp, Durand. 12⁰. VIII u. 236 S.

Schliemann, H., Ilios, Stadt und Land der Trojaner. Forschungen und Entdeckungen in der Troas und besonders auf der Baustelle von Troja. Mit einer Selbstbiographie des Verfassers, einer Vorrede von R. Virchow und Beiträgen vieler Gelehrten. Leipzig, Brockhaus. XIV u. 880 S. 8⁰. Mit ca. 1800 Abbildgn., Karten und Plänen. Mk. 42. —.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

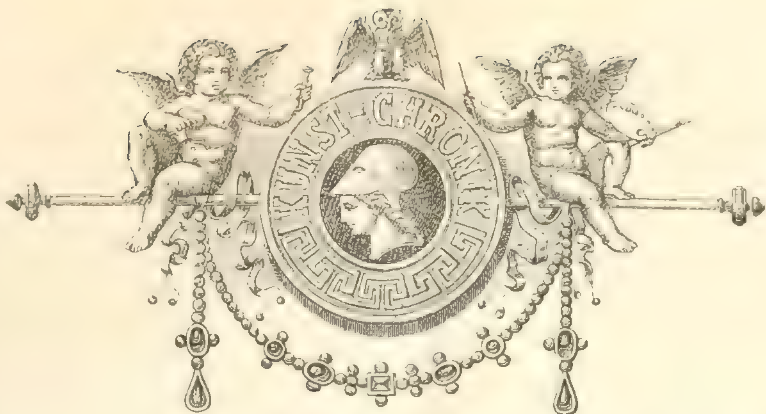
6. Januar

Nr. 15.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die historische Porträtausstellung im Wiener Künstlerhause.

II.

Wir haben im ersten Berichte versucht, mit wenigen Strichen ein allgemeines Bild der Porträtausstellung zu bieten. Das Interesse an der Ausstellung haftet jedoch an einzelnen Bildern, von denen einige schon hervorgehoben wurden, vor allen das an Lebendigkeit, Klarheit der Farbe, Weichheit und Feinheit der Modellirung hervorragende Porträt der lieblichen Erzherzogin Marie Christine (geb. 1742, gest. 1798) von Roslin. An Vortrefflichkeit sind zunächst Rigauds Bildnisse zu erwähnen, die in der bekannten Weise dieses Meisters mit theatralischem Pomp angeordnet, aber vortrefflich gezeichnet und schlichter gemalt sind, als man auf den ersten Blick anzunehmen geneigt ist. Charles Lebrun ist nicht mit Arbeiten bester Art vertreten. Das geistreich, fleißig und weich gemalte Porträt Glucks von Duplessis reiht sich den erwähnten Bildern würdig an. Meytens' Porträt einer unbekannten Dame (Nr. 308) ist von allen ausgestellten Porträts dieses Meisters das feinste in der Auffassung und Farbe. Zunächst wäre v. Schuppen zu nennen, dessen große Verdienste um die Entwicklung der Wiener Akademie seinerzeit gebührend gewürdigt wurden. (C. von Lützow, Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien. Wien 1877.) Die Porträts des „edlen Ritters" Prinzen Eugen von Savoyen sind um ein Erkleckliches dekorativer und oberflächlicher gehalten als die Arbeiten Kupeczky's, auch in den ausgestellten Selbstporträts ist sogar eine gewisse technische Brutalität nicht zu verkennen. Die runzelige Oberfläche eines derselben und die brandige Farbe erklären uns, wie kein zweites Bild bisher, den Ursprung des im Malerjargon gebräuchlichen Ausdruckes „Schwarte". Meytens entschädigt uns durch sauber und mit großer Sorgfalt gemaltes Beiwerk für die süßliche Schwächlichkeit der Köpfe und die flache Wirkung seiner Bilder. Sehr manierirt und unklar behandelt, schmutzig in der Farbe und doch anspruchsvoll im ganzen ist Schmutzers Porträt von Meßmer. Sehr charakteristisch aufgefaßt und gezeichnet und mit einer gewissen naiven Unmittelbarkeit ohne Ziererei gemalt sind die Porträts von Hubert Maurer (besonders Nr. 353 und Nr. 670). Erwähnen wir noch die guten, schön und breit in der Lichtwirkung gemalten Porträts von A. Möller (Nr. 8, 12, 26), das Selbstporträt Daniel Grans, welches von der Bedeutung dieses trefflichen Dekorators nicht den rechten Begriff giebt, die guten Porträts von Alphen, Troger, die zahlreichen Porträts von Lampi, das feine Porträt der Herzogin von Württemberg (geb. 1771, gest. 1855) von Grassi; ein gutes Bildnis der schönen Frau Schlossermeisterin Pein von Oehlenheinz, an das die anderen Arbeiten dieses Meisters nicht heranreichen; fügen wir hinzu die sehr zahlreichen Arbeiten Fügers, die schon mehrfach ausgestellt waren, die sehr schönen Arbeiten Daffingers, Enders, die fleißigen Kriehubers und Benners, die ganz vortrefflichen Fendi's, Amerlings, Dannhausers, Lieders, Schrotzbergs und Waldmüllers, so werden wir das Erwähnenswerte dessen berührt haben, was man mit dem Namen Österreichische Kunst bezeichnet. Wir können diese Gruppe von Meistern

unerörtert lassen, da bei Gelegenheit der akademischen Eröffnungsausstellung R. von Eitelberger (Zeitschrift, Bd. XII, Seite 215, 216, 246, 270 u. ff.) die Stellung der österreichischen Kunst nach allen Richtungen beleuchtet und gewürdigt hat.

Von nichtösterreichischen Künstlern dieses Jahrhunderts interessirt uns in erster Linie J. L. David mit seinem prächtigen weltbekannten Reiterporträt Napoleons I. Das Exemplar im Louvre ist in der malerischen Wirkung weicher und abgerundeter, während die Wiener Replik auf eine ziemlich weitgehende Mitwirkung von Schülerhänden schließen läßt.

Nicht weniger fesselnd ist das vortreffliche, frisch gemalte lebensgroße Familienporträt, das den schönen jungen Grafen Fries mit seiner unaussprechlich reizenden jungen Gemahlin und dem erstgeborenen Söhnchen darstellt. Es ist ein Stück so wahren Lebens, ein Bild so schönen heiteren Daseins, daß wir das künstlerische und sachliche Interesse nicht auseinanderfallen lassen konnten. Wir waren hocherfreut, als wir im selben Saal noch zwei Büsten des schönen gräflichen Paares von Chaudet fanden, die uns eine Gewähr waren für die richtige, wenn auch viel liebenswürdigere Auffassung des Malers.

Der eigentümliche subjektive Charakter dieser Ausstellung bewirkt es, daß wir da eine Generation von Menschen vor uns sehen, die uns unmittelbar vorangegangen, deren Zeitgenossen noch unter uns wandeln; das persönliche Interesse an den dargestellten Persönlichkeiten ist schon darum ein ganz eigenartiges, weil wir es unmittelbar empfinden, was unsere Söhne und Enkel etwa im künftigen Jahrhundert empfinden werden, wenn sie unsere Angeli's, Fr. Kaulbachs, Lenbachs u. s. w. bewundern werden. In dieser Stimmung war es ganz begreiflich, daß uns sonst ziemlich mittelmäßige Porträts der schönen Gräfin, ihres Gemahls und ihrer acht Kinder von Agricola aus den späteren Jahren des Ehepaars herzlich erfreuten; wir waren angenehm berührt von diesem bildlichen Zeugnis eines normal und glücklich ausgelebten Daseins. Angelica Kaufmanns Porträt desselben Grafen Fries ist süß und nicht charakteristisch.

Sehr vornehme Gäste in der Ausstellung sind die Porträts von Lawrence und Joshua Reynolds. Es ist höchst interessant, Lawrence's Malweise mit der des Wiener Dannhauser zu vergleichen; der englische Porträtist scheint ebenso wie Wilkie auf den talentvollen Wiener Künstler einen starken Einfluß geübt zu haben. Reynolds ist nicht zum besten repräsentirt. Die dick gemalten Porträts dieses Eklektikers und Theoretikers sind koloristische Experimente, nicht aber charakteristische und fein gezeichnete Porträts.

Sehr verwandt der Weise Lawrence's und ganz verschieden von den übrigen ausgestellten Arbeiten der Elisabeth Le Brun ist deren Porträt des berühmten und einflußreichen Publicisten Gentz.

Wie weitgehend der Einfluß der französischen Miniaturisten auf die gleichzeitigen österreichischen Künstler war, zeigen die neben den Arbeiten derselben ausgestellten Porträts von Isabey u. a. Das Porträt der Mademoiselle Mars ist ein wahres Juwel.

Die Ausstellung von Porträtbüsten und Reliefs der bekannten Meister R. Donner, Zauner, Fischer und anderer eröffnet keine neuen Gesichtspunkte für die Beurteilung der Stellung dieser Meister zur Kunst. Sie ist zu wenig vollständig, um die Künstler vollkommen in ihrer Entwickelung zu zeigen und nur eine Ergänzung in Beziehung auf die dargestellten Personen; eine Ergänzung und Wiederholung. Daß auch letztere interessant sein kann, zeigen die oben besprochenen Porträts der gräflichen Familie Fries.

So gut man eine Ästhetik des Häßlichen schrieb, wäre es eigentlich auch am Platze, bei einer solchen historischen Ausstellung das unvermeidlich Häßliche zu besprechen, wenn der Schluß berechtigt wäre, daß dies bezeichnend sei für die betreffende Kunstepoche.

Wenn wir die große Anzahl der erbärmlichen Porträts aus dem vorigen Jahrhundert betrachten, so wären wir geneigt, daraus weitere Schlüsse auf die Kunstzustände jener Zeit zu ziehen; doch verschlägt es uns die Rede, wenn wir uns dabei in Erinnerung rufen, was man uns heutzutage mitunter zu bieten wagt. Wir finden es dann in unserer tiefen Beschämung gar nicht so unbegreiflich, daß man Porträts wie die der Ahams, Beauharnais, Harrachs u. s. w. ausstellt.

J. Krsnjavi.

Rückblick auf die Innsbrucker Kunstausstellung.

(Schluß.)

Von den 63 Nummern des ersten Saals mochte ein Drittel aus dem siebzehnten Jahrhundert datiren — verschieden in der Erfindung, wie in der Ausgestaltung des religiösen Gefühls, im ganzen wenig erfreuliche Proben der kirchlichen Kunst, neben denen das Selbstporträt des Hofmalers Marcus Theophilus, die charakteristischen Bildnisse des Kaisers Friedrich IV. und dessen Gemahlin, sowie die tief empfundene Gruppe des Bräutigams und der Braut aus dem hohen Liede von Egidius Schor durch den warmen Hauch des Lebens wirksamere Geltung gewannen. Aus der folgenden Abteilung, in der die Kunstentfaltung eines umfassenden Zeitraums nur unvollständig zu Tage trat, mag der Hinweis auf die tiroler Maler Grasmayr, Troger, Glandschnig, Christoph, Franz und Michelangelo Unterberger, Johann und Franz Zeiler, deren

Werke dem zweiten Saal ein fast düsteres, eintöniges Gepräge gaben, wie auf die glänzenderen Schöpfungen eines Martin Knoller, Josef Schöpf, Anton Zoller und Joh. Viktor Platzer an den Wänden des dritten Saals genügen, um die Hauptträger der kirchlichen Malerei im achtzehnten Jahrhundert zu bezeichnen. Fast alle waren geschätzte, fruchtbare Meister, die in tiroler Kirchen zahlreiche Zeugnisse ihres Fleißes und ihrer Eigenart hinterlassen haben, deren ausgestellten Gemälden aber die Verdunkelung des Kolorits und die Herbigkeit der Formen vielfach zum Nachteil gereichte. Selbst die Proben von Knollers Hand boten nur einen schwachen Schattenriß von der Kraft und Kühnheit dieses Künstlers, dessen Wandgemälde in Gries und Volders so hohe Anerkennung verdienen.

Wie mit der Annäherung an die Gegenwart die strenge Auffassung in der Kunst gemildert wird, anmutig belebte Gestalten der Wirklichkeit sich immer dichter mit idealen Heiligenfiguren mischen, das war in dem nächsten Bilderkreise, vor allem in den poetischen Naturansichten von Josef Koch und den Genrestücken Placidus Altmutters zu schauen, der das Thun und Treiben des tiroler Volks im Spiel wie bei der Arbeit, auf Festgelagen wie im Marktgewimmel zu erfassen, in sicheren Zügen festzuhalten verstand — beide Vorboten einer neuen Zeit, deren Ruhmesglanz sie ahnungsvoll angekündigt haben.

Längs der Zimmerreihe bargen offene Kabinette die Schöpfungen der lebenden Genossenschaft und ihrer jüngst verstorbenen Glieder, von den Skizzen geistvoller Dilettanten bis zu den Werken anerkannter Meister von verschiedenem Wert. Architektur- und Blumenstücke, Zeit- und Sittenbilder, Porträt und Landschaft — die Poesie des Waldes wie die Romantik des Hochgebirges mit seinen stillen Seen und rauschenden Wasserfällen — hielten neben historischen und religiösen Bildern, hier durch die Formenfülle schimmernder Gewänder, dort durch das Spiel des Lichts und den Duft dämmernder Schatten, durch kernige Charakterzüge oder Weichheit der Empfindung, durch Formenadel und den Zauber des seelischen Lebens den Beschauer fest. Hier hatte die Künstlerschaft der Hauptstadt das allgemeine Interesse auf die tüchtigen Kräfte gelenkt, welche, von den Mitteln einer durchgebildeten Technik unterstützt, den Geist und schönen Schein der Natur versinnlichen oder nach idealen Zielen streben; hier gewährten die Arbeiten der Innsbrucker Maler — und Bildner — mit denen ihrer hervorragenden Zeitgenossen einen willkommenen Einblick in die Leistungsfähigkeit der Gegenwart und würden nach Ausscheidung aller ungenügenden Beiträge eine lichtvolle Illustration zu der — leider unterbliebenen — kunsthistorischen Würdigung dieses umfangreichen Teils ergeben haben. Wie A. v. Felsburgs liebevoll ausgeführten Heiligenbilder, die stilvollen Kartons von Flatz und Finl, Entwürfe von Michael Stolz, die ernsten Kompositionen Kaspar Jele's, Franz Plattners und die verwandten Werke von Georg Mader, A. von Wörndle, Hellweger, Josef Arnold — Vater und Sohn — auf einer, die stimmungsvollen Landschaften mit Gletschereis, mit Pinien und Cypressenhainen, darunter E. v. Wörndle's Bilder aus der Heimat und Italien, Porträts und Studienköpfe, Kostüm- und Genrebilder auf der andern Seite erwiesen, hat Tirol der religiösen Malerei bis auf die jüngste Zeit zu fruchtbarer Weiterentwickelung Raum vergönnt und durch die Ursprünglichkeit seines Volkslebens wie durch die Mannigfaltigkeit der Alpenscenerien immer neue und neue Anregungen zu Naturstudien gegeben, deren Resultate den Kabinetten großen Reiz verliehen.

Diesen Reichtum der Arbeiten anzudeuten, mag das Verzeichnis einzelner Darstellungen folgen, denen nur selten ein berühmter Name zur Empfehlung dient. So Georg Wachters Bauermädchen von Jenesien, dessen blaue Augen treuherzig unter dem grünen Hute hervorschauen und das, mit Rosen, Spitzen, Stahlperlen- und Korallenschmuck, eine Traube in der Rechten, mehr stille Ruhe als Sonntagsfreudigkeit in ihren sinnigen, vielleicht zu zarten Zügen verrät. So die kroatische Edelbraut, wie sie Mathilde Esch, an schillernden Stoffen und blitzenden Edelsteinen, an der Schönheit ihres Spiegelbildes sich freuend, in den Kreis der bewundernden Familie gestellt: fremdartig durch die Tracht, wie durch den Schnitt des wenig edeln Gesichts, das mit gebräunten Wangen, breitem Munde, vollem Kinn und großen braunen Augen in dem ärmlich ausgestatteten, fast düstern Gemache den Sonnenschein des Glückes wiederstrahlt. Mathias Schmid läßt in den Mienen eines Bauernmädchens den Liebestraum der Jungfrau an heiliger Stätte ahnen; desselben Meisters Skizze eines Wanderkrämers erscheint in der Auffassung Defreggerschem Geiste verwandt, ist aber in der Zeichnung des schlauen Händlers, des ängstlichen Mädchens und des fröhlichen Buben mit der Pfeife im Munde durchaus eigenartig und verleugnet nicht seinen Scharfblick für das prosaische Getriebe des Lebens, für die Schönheit der Natur, wogegen seine schlummernde Dirne auf dem Hühnerkäfig bei aller Natürlichkeit des anziehenden Motivs durch fühlbare Absichtlichkeit und Leerheit der Komposition an Wert verliert.

Im Gegensatze zu Gröbers reizender Ansicht von Reinsberg auf dem Eppaner Hochland, und Grubhofers Schloßhof Anger bei Klausen, der durch ruinenhaften Anstrich des verwitterten, von blühenden Pflanzen umsäumten, durch Stiegen, Söller, Nischen, offenen Bogen und das Spiel des Lichtes malerisch belebten

Gemäuers fesselte, stellte Karl Mosers Nußbaumgruppe die Üppigkeit der Pflanzenwelt auf den Hügelgeländen an der Etsch zur Schau, hielten Thomas' Dachstein, E. v. Wörndle's Stuybenfall bei Reutte, Ötzthal, Gardasee, Duxer Ferner, Pertisau durch goldene Töne des Sonnenlichtes, Verklärung der Natur oder großartige Züge der Wirklichkeit den Blick gefangen, und Unterbergers Monte Cristallo mit dem beschatteten Dürrensee gab trotz der grellen Beleuchtung des Vordergrundes und dem matten Blau des Abendhimmels von der Scenerie des Hochgebirges ein wirkungsvolles Bild. Hirten, Schmuggler, Mönche, Eremiten, Dichter, Wilderer, Erzähler, Frauen aus dem Zillerthal, von Montafon und dem Bregenzer Walde bezeichneten die Mannigfaltigkeit der Aufgaben, in deren Lösung neben Meisterhänden manche ungeübte Kraft, manches keimende Talent nach Anerkennung gerungen.

Durch die Thür der Aula trat man in den letzten Bildersaal, der neben Porträts und Gemälden religiösen Inhalts Defreggers Hoferbild umschloß. Wenige Bildnisse aus dem Beginn seiner künstlerischen Laufbahn hatten Anlaß zur Rückschau auf den Bildungsgang dieses hochbegabten Tirolers geboten, der fast in jedem neuen Werke dem Vaterlande ehrenvolle Huldigung bringt. Ohne bei den Einzelfiguren des bekannten Gemäldes zu verweilen, das den Helden des Tiroler Volkes mit seinen Getreuen in der Hofburg zu Innsbruck zeigt, sei nur der Hinweis auf die Charakteristik in den Köpfen der bäurischen Genossen gestattet, welche in rhythmischer Gruppirung bis zu dem beschatteten Passeirer an der offenen Pforte den Sandwirt umgeben und mit jener ernsten Ruhe, welche die Söhne des Felsenbodens unter allem Wechsel des Geschickes bewahren, auf die Wirkung der kaiserlichen Botschaft in dem Gemüte des überlegenden, mißtrauisch zögernden Führers harren. Wohltuend dämpfen sich die Farben von der Mittelgruppe nach den Seiten, treten die Zuschauer vor den markigen Gestalten der Hauptpersonen in den beschatteten Hintergrund; Tracht und Haltung künden den Bauersmann, aber die gebräunten Gesichter mit den individualisirten Zügen offenbaren geistigen Adel, Selbstgefühl und Kraft. So lichtvoll sind die Köpfe von dem dunkeln Braun des Hintergrundes abgehoben, so wirksam die Schatten vertieft, daß jede Einzelgestalt in plastischer Begrenzung zu vorteilhafter Geltung kommt. Wenn Hofers Tafelrunde nicht durch die Tragik seines Todesganges ergreift und nicht den Gluthauch der Begeisterung im letzten Aufgebot und Siegeszuge der Tiroler atmet, so gehören die Gestalten in der Hofburg doch zu den besten Schöpfungen des Meisters, der das Volksleben mit unübertroffener Wahrheit zu zeichnen weiß.

Durfte der Innsbrucker Ausstellung weder erfreuliche Anregung auf das Kunstgewerbe, noch Schärfung des Urteils für die Wertschätzung des Geleisteten abgesprochen werden, so hatte sie doch durch ungleiche Verteilung des Stoffes die Übersicht erschwert. Wie glänzend das Gesamtbild der tiroler Kunst sich vor dem Auge entrollte, ihm fehlte der Glorienschein namhafter alter Meister, und die Schatten minder bedeutsamer Erzeugnisse trübten des Beschauers Blick. Da ferner keine photographischen Nachbildungen wichtiger Stücke aufgenommen wurden, um spätere Vergleichung zu erleichtern, so bleibt der Gewinn des Unternehmens für die Geschichte der vaterländischen Kunst mindestens zweifelhaft.

G. Dahlke.

Kunstlitteratur.

A. v. Wurzbach, Die französischen Maler des achtzehnten Jahrhunderts. Stuttgart, Verlag von P. Neff. Mit 60 Bildern in Lichtdruck. Fol.

Zwar ist die Kunst nur Eine und immer wird sie denselben Zweck haben: eine edle lebensvolle Idee in ein schönes Gewand zu hüllen. Dennoch ist sie zugleich eine Tochter der Zeit und des Landes, in der sie geboren wird, und trägt den Stempel beider an sich. Mag der Künstler auch noch so originell sein, er ist doch von seiner Umgebung beeinflußt, sowohl in der Wahl des Stoffes als auch in der Durchführung der Form. Wäre Raffael in einem anderen Lande als Italien und zu einer anderen Zeit geboren, und wäre ihm nicht absolut die Gelegenheit entzogen gewesen, zum Bewußtsein seiner Künstlernatur zu gelangen, er wäre zu derselben Kunsthöhe emporgestiegen, wo er jetzt thront, — aber das Repertoire seines Schaffens und auch der äußere Habitus desselben hätte sich gewiß ganz anders gestaltet. Daraus folgt, daß man aus den Kunstschöpfungen auf die Zeit und deren Charakter zurückschließen kann, in der sie entstanden sind. Dies gilt selbst für jene Zeit, in welcher Niederländer und französische Akademiker, anstatt selbständig zu schaffen, nach Italien pilgerten, um von dort italienische Kunst nach Hause zu bringen; es beweist, daß der Boden, dem sie entstammten, steril war — wie ihr Geist; denn die ersten Meister ließen sie kalt, und sie holten sich ihre Kunst von Meistern dritten, vierten Ranges und verfielen dem Manierismus. Diesen Eklektikern gegenüber muß die selbständig aus sich schaffende Kunst, selbst wenn sie, durch den in der Gesellschaft herrschenden Ton irregeführt, auf Abwege gerät, immer im Vorteil bleiben.

Nirgends zeigt sich diese Wahrheit glänzender als bei den Franzosen des verflossenen Jahrhunderts. Ein echtes Kind ihrer Zeit, mit allem übersprudelnden Witz,

mit allen geistreichen Launen derselben, ist die damalige Kunst, als mit der Revolution ein neuer Geist über die französische Gesellschaft kam oder eigentlich daherbrauste, von der sogenannten klassischen, im Grunde höchst langweiligen, im hohlen Pathos auf dem Kothurn einher stolzirenden Schule eines David zu Grabe getragen worden. Die Gegenwart sitzt zu Gericht über beide. Die Heroen Davids haben längst ihre Rollen ausgespielt; ihre Opfer, die Künstler Ludwigs XIV., der Regentschaft und Ludwigs XV. feiern in Frankreich und über dessen Grenzen hinaus ihr Auferstehungsfest. Nicht als ob man immer und überall dem damaligen französischen Sittendrama Beifall schenken würde, sondern eben darum, weil die Künstler es verstanden, die Sitte — und Unsitte — ihres Volkes, ihres Landes, ihrer Zeit ebenso originell wie treffend zu schildern.

Damit ist das Unternehmen, das wir hier einführen, erklärt und gerechtfertigt. Die Künstler dieser Epoche und ihre Werke schildern, heißt zugleich Bausteine zur Charakteristik der Sitten und Gebräuche liefern. Sehr förderlich zum Studium dieser Zeit wirkt dabei der Umstand, daß fast alle besseren Kompositionen der Maler durch vortreffliche Stecher reproducirt wurden, die uns dadurch auch außerhalb Frankreichs die günstige Gelegenheit bieten, an ihrer Hand die Studien fortzusetzen und auszudehnen. Wenn A. v. Wurzbach die Anzahl der Stiche, welche diesem Genre angehören, auf 10000 anschlägt, so glauben wir aus eigener Erfahrung versichern zu können, daß diese Ziffer viel zu niedrig gegriffen ist. Wir nehmen dabei natürlich auch alle Stiche hinzu, die als Illustrationen von Prachtwerken dienen und von den besten Zeichnern und Stechern ausgeführt wurden. Denn auch in diesen liegt ein reiches Material zur französischen Kunst- und Sittengeschichte der erwähnten Zeit aufgespeichert.

Daß ein Werk, wie das vor uns liegende, vollends in unserer Zeit der Forschung vollkommen berechtigt erscheint, ist nicht zu leugnen, um so weniger, als es in seiner ganzen Anlage und Durchführung dokumentirt, daß sein Herausgeber vollkommen weiß, was er will, und daß er es auch in der entsprechenden Form zu bieten versteht.

Einleitend giebt der Verfasser eine übersichtliche Geschichte der französischen Kunst, wie sie sich in der Sonne des Hofes entwickelte. Unter Ludwig XIV. sind es meist die vorzüglichen Porträtmaler und Porträtstecher, welche die Kunst und in ihr den Thron verherrlichen. Mit der Regentschaft tritt ein Wendepunkt ein; die Künstler gehen allmählich vom Mythus zum Alltagsleben über und ebnen den Malern galanter Feste und Zeitbilder den Boden. In diese Entwickelung werden die besten Künstler jeder Periode eingeflochten, und neben biographischen Notizen wird auch die Charakteristik jedes Einzelnen geboten. Die Wechselwirkung zwischen Hof und Kunst wird überall betont, so namentlich, wie die frömmelnde Maintenon hemmend, die Pompadour dagegen fördernd einwirkte. Heutzutage ist es wohl überflüssig, beweisen zu wollen, daß zu solchen historischen Erörterungen auch die Illustration, gleichsam als argumentum ad hominem, hinzugehört. Der Verfasser hat diese Notwendigkeit erkannt und dem Bedürfnis, freilich nur beispielweise, Genüge gethan. Die Wahl mag schwer genug gewesen sein — wo hätte man auch aufhören sollen? Vieles, sehr vieles, von Sammlern wie kostbares Edelgestein in Mappen gehütet, konnte gar nicht gebracht werden, obgleich es die historischen Deduktionen am prägnantesten unterstützt hätte. Was aber in Reproduktion geboten wurde, wird gewiß allerorten mit Freude begrüßt werden. Es ist nicht möglich, die einzelnen Darstellungen speciell anzuführen. Die Porträtisten, von Rigaud bis auf die Vigée le Brun, die Sittenmaler Watteau, Lancret, Boucher, Chardin, Baudouin, Greuze, Fragonard, Moreau u. a. m. sind meist mit mehreren ihrer Kompositionen vertreten; die graziöse Jägerin auf dem Blatte von Rénard „Repos de chasse“ stellt die du Barry dar.

Die Lichtdrucke aller 60 Blätter sind vorzüglich. Die auf diesem Gebiete äußerst rührige Verlagshandlung hat es sich angelegen sein lassen, dem gediegenen Inhalte auch ein entsprechendes vornehmes Gewand zu leihen, und so ist ein Prachtwerk entstanden, das seinem Besitzer eben so große Freude wie geistige Anregung bieten wird. Die in Heliotypie ausgeführten, dem Text einverleibten Bordüren, Titel- und Schlußvignetten, ebenfalls zeitgenössischen Künstlern entlehnt, vervollständigen den reichen und geschmackvollen Eindruck des Ganzen.

J. G. W.

Parlamentarisches über Kunst und Kunsthandwerk, nebst Glossen dazu. Von Dr. August Reichensperger. Köln, J. P. Bachem. 1880. 96 S. 8°.

Mit derselben Freude, mit welcher alle fein fühlenden Menschen seiner Zeit den „falschen Baurat“, jene reizende kleine Künstlernovelle, begrüßten, habe ich das genannte Buch von August Reichensperger in die Hand genommen. Beide Bücher haben das gemeinsam, daß sich hinter ihrer unscheinbaren Hülle ein Schatz von Erfahrungen auf dem Gebiete des Lebens und der Kunst verbirgt und daß sie aus der nämlichen Grundstimmung hervorgewachsen sind. Die letztere könnte man vielleicht kurz mit folgenden Sätzen bezeichnen: die echte Kunst verdanken wir nicht der Laune eines oder einiger noch so geistreicher Köpfe, vielmehr ist der Künstler —

und zwar dieses Wort in seinem weitesten Sinne genommen — nur der Interpret der in der Volksseele schlummernden Ahnungen und Wünsche. Was Alle gern sagen oder bilden möchten, aber nicht können, dafür soll der wahre Künstler die einfachste, schönste, an sich verständlichste Form finden.

Der viel genannte Parlamentarier, an dessen Buch wir unsere Betrachtungen anknüpfen, sah sich nach seinem eigenen Geständnis zur Veröffentlichung einiger seiner Reden dadurch veranlaßt, daß die durch die Zeitungen dem Publikum mitgeteilten Berichte unvollständig und geeignet waren, irrige Ansichten über den Standpunkt des Redners zu verbreiten. Die richtige und von dem Verfasser mehrfach durch Beispiele belegte Thatsache, daß die Presse, selbst einige bautechnische Fachblätter, dem Verfasser meist schroff entgegentraten, wird sich nur zum Teil daraus erklären lassen, daß derselbe über die Leistungsfähigkeit unserer heutigen Architektur nicht sonderlich günstig urteilt und uns mit Vorliebe auf den soliden Luxus englischer Bauausführungen hinweist.

Nun will es mir scheinen, daß man doch auch Dankbarkeit einem Manne schuldet, welcher seit Jahren in Wort und Schrift das lebhafteste Interesse für unsere nationalen Kunstbestrebungen bewiesen hat, und dem es bisher fast ganz allein überlassen geblieben ist, den die Kunst betreffenden Verhandlungen der parlamentarischen Körperschaften in Deutschland eine der Wichtigkeit des Gegenstandes entsprechende Bedeutung zu geben. Einem solchen Manne von fachmännischer Seite her schlechtweg mit dem Vorwurf des Dilettantismus entgegenzutreten, erscheint bedenklich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß gerade die Baukunst vielleicht mehr noch als jede andere Kunst jetzt in ratlosem Suchen nach dem ihr verloren gegangenen Inhalt begriffen ist, — es sei denn, daß man mit dem Worte „Dilettant" den guten Sinn verbindet, den ihm Schopenhauer einmal vindicirte: der echte Freund der Kunst.

In dem vorliegenden Werkchen kritisirt nun der Verfasser in vier Kammerreden, welche durch Vorreden erläutert und in näheren Zusammenhang gebracht werden, sowohl unsere Bildungsmittel für die Kunst als auch die sichtbaren Äußerungen der letzteren.

Es sind dies Fragen, welche, besonders was die Vorbildung unserer Kunstjünger anlangt, mit Recht von ihm als brennende bezeichnet werden.

Reichensperger ist kein Lobredner unserer bildungsstolzen Zeit, er ist der Ansicht, daß der Wissensdünkel die Menschen weder tüchtiger noch glücklicher gemacht hat; und daß das einseitige Betonen klassischer Studien nicht das Ideal der Jugenderziehung sein kann, wird schon in weiteren Kreisen als zutreffend anerkannt; auch der Überzeugung verschließt man sich nicht mehr, daß Vielwisserei keine Künstler hervorbringt und Bildungsfirnis dem Handwerker seine Handwerkstüchtigkeit nicht ersetzen kann.

Schwerer schon wird es sein, das Lieblingsdogma zu erschüttern, daß unsere Museen und Galerien erhebliche Mittel unserer Volksbildung sind, wiewohl ja außer vielem anderen schon der bekannte „ästhetische Ketzer" in Florenz darauf hingewiesen hat, daß die moderne Sammelwut doch auch eines der Symptome unserer eigenen künstlerischen Unproduktivität ist.

Vor allem dankbar müssen wir dem Verfasser dafür sein, daß er mit voller Beredsamkeit gegen die Gefahr in Schranken tritt, welche unseren ehrwürdigen Baudenkmälern nicht nur durch die Zerstörung sondern auch durch die Restaurirung droht. Sicherlich ist es richtig, daß nichts mehr geeignet ist, den nationalen Kunstsinn zu kräftigen, als die Erhaltung des Gefühles der Zusammengehörigkeit mit unseren Vorfahren durch Bewahrung der Denkmäler, welche von früherer Begeisterung Zeugnis ablegen. Scheint es doch nicht schwer, Beispiele dafür anzuführen, daß den Bewohnern solcher Städte, welche arm an ehrwürdigen Monumenten sind, ein gewisses Pietätsgefühl abgeht, das dem Volkscharakter in anderen Orten ein ganz bestimmtes Gepräge giebt, welche Zeugen ihrer großen historischen Vergangenheit in ihren Mauern bergen.

Daß der Verfasser mehrfach warme empfehlende Worte für die Gotik, „die nationale Kunst" übrig hat, kann nach dem Inhalt seiner früheren zahlreichen Schriften nicht auffallen. In der That darf man wohl dem streitbaren Abgeordneten einen bedeutenden Anteil an der Stellung zuschreiben, welche diesem Baustil neuerdings, zumal in dem Lehrplan unserer technischen Schulen, angewiesen worden ist, nachdem man unbegreiflicherweise lange Zeit geglaubt hatte, auf dieses Lehrmittel verzichten zu können.

Es geht aus dem Gesagten nun bereits hervor, welche Grundgedanken sich als roter Faden durch die verschiedenen Teile der Schrift hindurchziehen und demselben den Charakter der Einheitlichkeit verleihen. Das Fesselnde und Anregende des gesprochenen Wortes ist durch die Drucklegung nicht geschwunden; gedankenvoll und geistreich geschrieben, wie es ist, wird es selbst denjenigen interessiren, der in einzelnen wesentlichen Punkten von ihm abweicht.

B. Förster.

* Eine neue Biographie Raffaels. Von der Verlagsbuchhandlung Hachette & Co in Paris wird uns eben ein Exemplar der in diesen Tagen erschienenen neuesten Arbeit von Eugen Müntz: „Raphaël, sa vie, son oeuvre et son temps" zugesandt, und wir wollen nicht säumen, darauf sofort in Kürze hinzuweisen, die kritische Würdigung des lange vorbereiteten, von gründlicher Gelehrsamkeit zeugenden Werkes einem der nächsten Hefte der Zeitschrift vorbehaltend. Der 658 Seiten umfassende Groß-Oktavband nimmt gleich äußerlich für sich ein durch die schlichte Eleganz der Ausstattung und namentlich durch die Art seiner Illustration, welche sich von

jener verblüffenden Überladung mit rasch hingeworfenen Radirungen oder Heliogravuren, wie sie in der französischen Kunstlitteratur sich neuerdings breit macht, sehr zu ihrem Vorteil unterscheidet. Wir gewinnen sofort die Überzeugung, daß es das Buch und nicht dessen erborgter Schmuck ist, dessen Wert wir zu würdigen haben. Müntz ist, nach seinen bedeutenden archivalischen Arbeiten auf dem Gebiete der italienischen Renaissance, als einer der ersten Kenner der Kunst jener Zeit bekannt und bewährt sich hier als solcher, auch was die Kenntnis und die Kritik der Werke Raffaels betrifft. Die französische Kunstlitteratur hat sich nun auch einer neuen Monographie über den italienischen Hauptmeister zu rühmen, welche vollkommen auf der Höhe der heutigen Wissenschaft steht.

* **Über die Bildnisse Goethe's** haben wir demnächst eine umfassende, reich illustrirte Monographie zu erwarten. Der Verfasser derselben, Herr Dr. Hermann Rollett in Baden bei Wien, hat seit Jahren eine Sammlung von Goethe-Porträts angelegt, welche von überraschendem Umfang ist und einen vollständigen Überblick der Entwickelung von Goethe's Gestalt und Antlitz in den verschiedenen Lebensepochen des Dichters gewährt. Mehr als 100 Originalbildnisse und über 300 Reproduktionen derselben werden in dem Werke beschrieben und zum großen Teil auch in Nachbildungen mitgeteilt werden. Die zehn Haupttypen erscheinen als Einzelblätter in Radirungen von W. Unger, die übrigen in Holzschnitt als Textillustrationen. Die Verlagshandlung (W. Braumüller in Wien) hat den Subskriptionspreis des Werkes, welches in 5 Lieferungen ausgegeben wird, auf 40 Mk. = 20 Fl. ö. W. angesetzt.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Der Münchener Kunstverein** war seit unserem letzten Berichte stark beschickt. Zu den umfangreichsten Bildern zählte Th. Tielmanns „Kain und Abel", das als Stimmungsbild gedacht seinen Zweck vollkommen erfüllen würde, als historische Komposition aber vieles zu wünschen übrig läßt; der Brudermörder, der weit in den Hintergrund gestellt ist, macht eher einen komischen als düsteren Eindruck. Ein Spötter meinte, er sei ein vorsündflutlicher Packträger, der seinen Kameraden aus Ärger darüber, daß er bessere Geschäfte gemacht, durchgeprügelt habe. Von Hugo Kauffmann sah man eine humoristische Eifersuchtsscene von köstlicher Lebenswahrheit und von Heger den Gerichtssaal im Rathause zu Lüneburg, eines jener mit photographischer Treue wiedergegebenen Interieurs, wie sie der wackere Künstler gleichwohl mit voller Freiheit zu gestalten weiß. Das Tiergenre war durch zwei größere Arbeiten Chr. Mali's und H. Zügels glänzend vertreten; namentlich des ersteren Bild erfreut durch treffliche Anordnung der Komposition und ungemein harmonische Stimmung. Wilh. Dietz scheint sich seiner Eigenart systematisch entledigen zu wollen: sein neuestes, für die Berliner Nationalgalerie erworbenes Bild erscheint völlig als Kopie nach einem der besseren Meister der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Bei näherer Betrachtung freilich zeigt sich, daß die Komposition in drei zerfällt, die, wenn auch mit viel Geschick, so doch nur überaus locker miteinander verbunden sind. Den Gegenstand des Gemäldes bildet ein ländliches Fest aus der genannten Zeit. Über dem Ganzen liegt wieder jener weiche Silberton der Meister jener Periode, deren Nachbildung Dietz so trefflich gelingt. — Auch Thoma hat den Verein wieder einmal beschickt. Zunächst frappirte sein Selbstporträt. Der Künstler zeigt uns sein Brustbild unter Bäumen, von deren einem eine Schlange herabzüngelt. Das Buch in seiner Hand wird zum Apfel der Erkenntnis, und die männliche Eva ist fertig. An gesuchten Effekten und an Bizzarrerien reich erwies sich desselben Künstlers „Abend in der Villa Borghese" mit Pinien, die den wirklichen auch nicht im entferntesten gleichen und die Thoma sich selbstschöpferisch konstruirt zu haben scheint.

Ich erlaube mir zu bezweifeln, ob die Ausstellung von Skizzen in Lokalen, wie die von Kunstvereinen, sich rechtfertigen läßt, füge mich aber gegebenen Thatsachen. Im vorliegenden Falle handelt es sich um elf geistreiche Farbenskizzen Albert Kellers, der wie kein Anderer den Geist der modernen französischen Schule in sich aufgenommen hat und vollkommen eigenartig aus sich heraus schafft, während er, seiner vielseitigen Bildung entsprechend, seine Stoffe den verschiedensten Lebens- und Zeitverhältnissen entnimmt. Weiser zeigt einen Maler des 18. Jahrhunderts, der von einem Besuche in seinem Atelier überrascht, sich bemüht ein Blatt zu verstecken, das er insgeheim kopirt zu haben scheint. Einen anderen humoristischen Stoff behandelte mit Geschick Humborg in seinem „Seltenen Gaste", einen Mohren, dessen Erscheinen in der Schenke allgemeines Aufsehen macht. Zum Schluß mögen noch eine „Lagune" von Malchus, eine genial gemalte „Mondnacht" von A. Stademann und eine Einzelfigur „Mädchen vom Ende des 18. Jahrhunderts" von A. Seitz genannt sein. Sehr interessant war eine Anzahl von Radirungen von Klaus in Wien und von A. Frank.

Vermischte Nachrichten.

— **Aus den Wiener Ateliers.** Prof. E. v. Lichtenfels malt gegenwärtig an einem Bilde aus der Folge von Gemälden, welche die Abteilung für Geologie im neuen naturhistorischen Hofmuseum zu schmücken bestimmt ist. Zwei von den hierher gehörigen Bildern (die Dolomitgruppe und der Ätna) hat Lichtenfels schon vor einigen Jahren vollendet; sie sind auch schon durch mehrere Ausstellungen allgemein bekannt geworden. Das jüngst von ihm komponirte Bild stellt den Vesuv dar im Hintergrunde einer breiten Meeresbucht, deren Ufer vorne von zerrissenen, pittoresk angeordneten Kalkfelsen gebildet wird. Das Thema und das Format für das Bild waren gegeben, zugleich damit die große Schwierigkeit, einen hohen kegelförmigen Berg so darzustellen, daß er zur künstlerischen Ausfüllung der ungewöhnlich breiten und dabei niedrigen Fläche benutzt werden könne. Professor Lichtenfels hat das Problem in befriedigendster Weise gelöst, und das einstweilen in Tempera untermalte Bild verspricht eine der interessantesten Novitäten des Jahres auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei zu werden. Neben diesem interessanten Bilde finden wir eine Aquarellskizze nach Motiven von Grein an der Donau. Lichtenfels wird den Stoff dieser farbenkräftigen Skizze in nächster Zeit für ein größeres Ölgemälde benutzen. Sehr ansprechend und fesselnd sind die Gouacheskizzen des Künstlers für die zwei Blätter, welche derselbe zum Kronprinzenalbum beisteuert und erst vor kurzem vollendete. Das eine der Blätter (in Querformat) läßt den Blick des Beschauers von einer Höhe der Fruska-Gora hinausschweifen über die Vorberge nach den Niederungen der Donau gegen Peterwardein. Die satten Farben des Vordergrundes und die harmonisch gestimmten Töne des Mittel- und Hintergrundes, über denen sich düstere Wolkenmassen aufbauen, bringen die angenehmste Wirkung hervor. Auf dem zweiten Blatte ist einer von jenen Plätzen in dem obengenannten Gebirge dargestellt, auf welchen der Kronprinz interessanten Raubvögeln nachstellte. Die Komposition des Blattes überhaupt und ganz besonders die Lichtführung darauf verleihen dieser Skizze etwas Großartiges. Einige Zeichnungen und Farbenskizzen aus anderen ungarischen Gegenden (bei Komorn) vollenden das Bild der jüngsten Thätigkeit des ausgezeichneten Landschafters. — Jos. Aigner, der bekanntlich die Photographie in rationeller Weise für seine Porträts ausnutzt, hat wie immer vielen Bestellungen nachzukommen. Er malt auf in Lebensgröße ausgeführte Photographien und ermöglicht auf diese Weise bei geringer Anzahl von Sitzungen große Porträtähnlichkeit; leider steht diesem Vorteil auch ein Nachteil zur Seite, nämlich der, daß eine wahrhaft künstlerische Auffassung bei dieser Art zu malen sehr erschwert ist. — Der Bildhauer Natter hat die für die Aufstellung im Esterhazy-Garten bestimmte Büste Jos. Haydns im Gipsmodell vollendet. Er benutzte für die Modellirung des Antlitzes die Totenmaske des berühmten Tonsetzers in freier Weise und hat auch den eigentümlichen Schädelbau Haydns wohl beachtet. Neben dem Haydn-Denkmal arbeitet Natter auch an einer Bismarckbüste, deren Thonmodell nahezu vollendet ist.

Ausgrabungen. Wir lesen in der Elberf. Ztg.: Unweit von Herculaneum hat Professor Giuseppe Novi die Ruinen einer antiken Badeanstalt und der Gebäude, welche dieselbe umgaben, aufgefunden. Die Ruinen sind mit einer Asche- und Lavaschicht von 10 m Dicke bedeckt. Was man bis jetzt

zu Tage gefördert, soll alles in Schatten stellen, was man in Herculaneum und Pompeji gefunden hat. Die Brunnen und Wasserbehälter dieser Thermen sind aus orientalischem Granit gefertigt und mit schönen eingemeißelten Figuren geziert. Der zerbrochene Mosaikfußboden ist aus viereckigen buntfarbigen gläsernen Quadratstücken gefertigt. Die Wände der Gebäude sind mit schönen Stuccaturarbeiten geschmückt. Die Ausgrabungen werden fortgesetzt.

In Köln fand am 19. Dezember eine Sitzung des Komités für den historischen Festzug statt. Dasselbe faßte den Beschluß, aus den Überschüssen, welche die Veranstaltung des Zuges ergeben haben, bestehend in 25000 Mk. baar und dem Wert der prächtigen Garderobe, zunächst durch einen Maler ein Bild des Festzuges für das städtische Museum ausführen, sodann den großen Gürzenichsaal in würdiger Weise ausmalen zu lassen.

Vom Kunstmarkt.

R. **Münchener Kupferstichkatalog.** Wir machen hiermit auf den jüngst ausgegebenen Verlagskatalog der rühmlichst bekannten Montmorillonschen Kunsthandlung (Jos. Maillinger) in München aufmerksam, der eine namhafte Anzahl von wertvollen neuen Kupferstichen und Radirungen aufweist und namentlich darthut, welch' wirksame Pflege die edle Kunst der Radirnadel in den letzten Jahren durch Fr. L. Meyer, Jos. Unger, Rauscher, Geyer, Breling, L. Hartmann, Heilmair, Kuhl, J. L. Raab, L. Voltz, Xylander u. a. gefunden hat und noch findet.

Zeitschriften.

L'Art. No. 310–312.

Les ateliers espagnols de Rome, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Alfred G. Stevens, von W. Armstrong. (Mit Abbild.) — Eaux-fortes nouvelles, von P. Leroi. — Histoire artistique du métal, von R. Ménard. — Les dessins de maîtres anciens au Musée des Arts décoratifs, von E. Chesneau. (Mit Abbild.) — Amateurs collectionneurs et archéologues florentins à l'époque de la première renaissance, von E. Müntz. (Mit Abbild.) — Notre bibliothèque: Florence; l'histoire; les Medicis; les Humanistes; la renaissance; les monuments; l'art, par Yriarte. (Mit Abbild.) — Les expositions de la Société Donatello de Florence, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Études sur l'art, la littérature, la musique d'après les vignettes romantiques, von Champfleury. (Mit Abbild.) — Le cabinet de M. Jules van Praet, von Ch. Tardieu. — Raphael, sa vie, son oeuvre et son temps, par E. Müntz, von E. Véron. (Mit Abbild.) — L'enseignement du dessin aux États-Unis, von F. Regamey.

Journal des Beaux-Arts. No. 22 u. 23.

L'album des aquatortistes auversois. — Vente de la collection Viruly van Vuren. — L'art moderne en Norwège: Notices biographiques sur les principaux peintres et sculpteurs, von A. Schoy. — M. Victor Champier et M. Anthyme Saint-Paul, von H. Jouin.

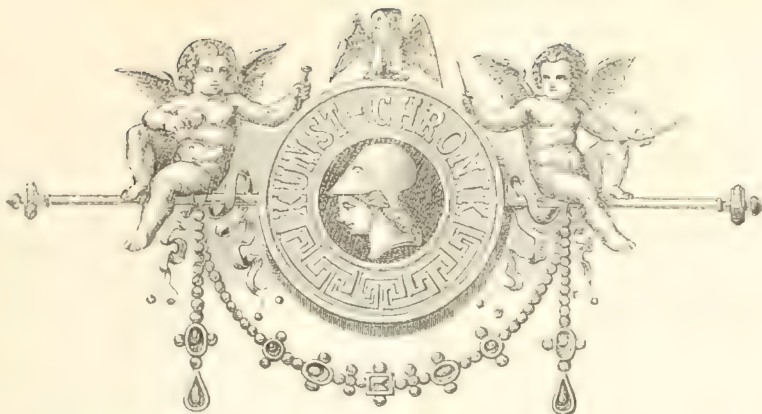
Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

15. Januar



Nr. 14.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Von der Weimarer Kunstschule.

Wir erhalten die nachfolgende amtliche Zuschrift: „Der Artikel: „„Die bildende Kunst in Weimar““ in Nr. 4 und 5 des 16. Jahrganges der Kunstchronik enthält verschiedene Urteile über die Lehrthätigkeit und Verhältnisse der Großherzoglichen Kunstschule, die auf irrtümlichen Voraussetzungen beruhen. Es sei uns vergönnt, dieselben hiermit zu berichtigen.

Der Verfasser des Artikels nimmt an, daß ein Klassensystem, dem anderer Akademien ähnlich, auf unserer Schule bestünde. §. 3 unserer Statuten lautet nun aber: „„Art des Unterrichts. Jeder ordentliche Lehrer der Malerei zeichnet selbständig und nach eigenem Ermessen für die Schüler, die ihn erwählt haben oder ihm provisorisch zugewiesen sind, den Lehrgang vor und bestimmt nach dem Grade ihres künstlerischen Könnens die Übungen, welche sie vorzunehmen haben. Eine Einteilung der Schüler in Klassen findet nicht statt.““ Man wird hieraus den großen Unterschied, in dem wir uns anderen Akademien gegenüber befinden, ersehen. Gleich bei der Gründung unserer Schule wurde auf dieses persönliche Verhältnis des Schülers zum Lehrer das Hauptgewicht gelegt. Die als Antikensaal, Malklasse ꝛc. bezeichneten Räume sind nur als zur Aufstellung des erforderlichen und hier in größerer Menge, als es in Privatateliers der Fall zu sein pflegt, vorhandenen Studienmateriales zu betrachten. Jeder Professor hat seine eigene Malklasse, während der Antikensaal zu allgemeinem Gebrauche bestimmt und täglich von früh bis spät geöffnet ist. So zeichnen viele Schüler, die vormittags in der Malklasse nach dem lebenden Modell gemalt oder gezeichnet haben, nachmittags im Antikensaal. Ein fester Kursus besteht für denselben nicht. Bei dem erwähnten Verhältnis des Meisters zum Schüler läßt es sich denken, daß Landschafter, Tiermaler, selbst Genremaler nicht so lange im Antikensaale zubringen als die, die sich der Malerei großer Figuren zuwenden. Die Geschichte der Akademien beweist, wie oft in anderer Richtung höchst begabte Künstler durch die im akademischen Antikensaal gestellten Anforderungen in ihrer Entwickelung aufgehalten worden sind, wenn ihnen nicht gar der Rat gegeben wurde, wegen mangelnden Talents die Künstlerlaufbahn zu verlassen.

Wir wollen hiermit durchaus nicht andeuten, daß wir eine tüchtige Vorübung im Zeichnen für entbehrlich hielten. §. 6 unserer Statuten lautet: „„Aufnahme der Schüler. Als Schüler kann, sofern das Maß der vorhandenen Lehrkräfte nicht überschritten wird, jeder unbescholtene und genügend vorgebildete junge Mann aufgenommen werden, welcher sowohl durch vorzulegende Zeichnungen wie durch unter Aufsicht vorgenommene Probearbeiten nachweist, daß er im Zeichnen nach dem Runden genügende Fertigkeit erlangt habe. Indessen darf der so zur Aufnahme Berechtigte, Fälle besonderer Befähigung ausgenommen, das dreißigste Jahr nicht überschritten haben.““ Somit haben unsere Schüler meist schon mehrere Jahre in den Gipsklassen anderer Zeicheninstitute (für Weimar, die von Goethe gegründete freie Zeichenschule und das Institut des Herrn Jäde) zugebracht, das „„kurze Jährchen im Antikensaal““ ist also wohl kein korrekter Ausdruck für die Verhältnisse unserer Anstalt.

Wir möchten dazu noch erwähnen, daß der Aktsaal unserer Schule nicht nur täglich im Winter, sondern ebenso im Sommer benutzt wird, eine Einrichtung, die unseres Wissens an anderen Akademien nicht existirt*). Es läßt dieses doch wohl eher auf ein fleißiges Studium der Natur, speciell des menschlichen Körpers, an unserer Schule schließen, als daß dadurch das abfällige Urteil in dem betreffenden Artikel motivirt würde.

Das Gebäude unserer Schule ist allerdings ein provisorischer Fachwerksbau, jedoch sind die Ateliers in demselben geräumiger, als sie es die anderer Akademien zu sein pflegen. Zudem ist durch angrenzende große, mit Bäumen bestandene Höfe Gelegenheit geboten, die Modelle unter den verschiedensten Lichtbedingungen im Freien zu stellen, und dem gewöhnlichen Mangel, daß die Ateliers nur mit einem möglichst reflexlosen Nordlicht versehen sind, wodurch meist eine recht einseitige und reizlose Naturanschauung befördert wird, ist bei uns dadurch einigermaßen abgeholfen, daß ein mit allen Lichtvorrichtungen gebautes, größeres Atelier zu allgemeinem Gebrauche bestimmt ist.

Die Modellfrage anlangend, geben wir zu, daß hiesigen Orts in weiblichen und männlichen Aktmodellen nicht die Auswahl ist, wie in größeren Städten, dafür aber alle Modelle, die dem gewöhnlichen Leben entnommen werden, besonders solche aus der Landbevölkerung leichter zu erlangen sind als dort.

Die Kläge über mangelnde Kostüme und Stoffe müssen wir als durchaus ungerechtfertigt zurückweisen. Nicht nur, daß das hiesige Hoftheater eine Menge zeitgetreuer und malerischer Kostüme besitzt, die der Kunstschule in liberalster Weise zur Verfügung gestellt sind, diese besitzt auch selber eine reiche Sammlung älterer und neuer Stoffe, während der Besitz anderer Akademien darin auf wenige Draperien für klassischen Faltenwurf beschränkt zu sein pflegt.

Klagen der Schüler von Professor Struys über zu seltene Korrektur sind bei der Direktion nicht geführt worden. Diese hätte auch, bei dem erwähnten persönlichen Verhältnis des Schülers zum Meister, nur ein beschränktes Recht, letzteren darin zu beeinflussen. Wir müssen hier aber konstatiren, daß Struys nach wie vor der gesuchteste Lehrer unserer Anstalt ist, und daß jener Artikel seinen Schülern Veranlassung zu einer Ovation, durch die sie volles Vertrauen und Liebe zu ihm beweisen wollten, gegeben hat.

Von Vorlesungen über Geschichte und Ästhetik, die der Verfasser des betreffenden Artikels an unserer Schule vermißt, verspricht er sich, unserer Meinung nach, zu viel. Wir haben stets bemerkt, daß die Kunstrichtung und Anschauung ein Angeborenes ist und durch Studium wohl eine Läuterung aber keine Umbildung erfährt. Sehr oft gefallen sich höchst Gebildete unter den Künstlern in der Darstellung des Gemeinen, während mancher ungebildete Bauernjunge einen ausgesprochenen Sinn für das Ideale und Bedeutsame von vornherein bekundet. Zudem ist es ein mißliches Ding, dergleichen Vorlesungen vor einem Publikum, das in seinen Bildungsgraden so verschieden ist, wie das junger Künstler, zu halten. Gewöhnlich haben sich an Kunstschulen nur die Vorträge, die zur Kenntnis und Geschichte der Formenwelt gehalten werden, eines allgemeinen Verständnisses und regen Besuches zu erfreuen.

Wenn nun noch beklagt wird, daß infolge der gerügten Mißstände hauptsächlich die Landschaft, das Tierstück und Genrebild in Weimar kultivirt würden, so ist das ein Vorwurf, den man dem heutigen gesamten Kunstschaffen machen kann. Es ist dieses aber ein Mangel, der tief in den ganzen Anschauungen unserer Zeit begründet sein muß und nur durch die Umwandlung dieser Anschauungen eine Änderung erfahren wird. Von den als nicht mehr im Zusammenhange mit der Schule stehenden und lobend erwähnten Künstlern hätten wir zu bemerken, daß dieselben, mit Ausnahme von Martersteig, Hummel und Behner, zum großen Teile noch zum Verbande der Schule gehören oder doch ihre künstlerische Ausbildung auf derselben genossen haben.

Schließlich seien uns noch einige Worte über die Thätigkeit des Grafen Kalkreuth und die Verhältnisse, unter denen er gewirkt, gestattet. Bei Gründung unserer Anstalt wurde Kalkreuth als Direktor berufen. Schon die ersten Engagements von Ramberg, Böcklin, Lenbach und R. Begas ließen über die Tendenz der neuen Schule keinen Zweifel. Man wollte vor allem die malerische Anschauung und Technik kultiviren. Es schloß dieses bei dem engen Rahmen, in dem wir uns bewegen mußten, leider eine Vereinigung mit Preller und Genelli, trotz der hohen Achtung, die man ihnen als Künstlern zollte, von selber aus. In dem Wettstreit der beiden Richtungen, Prellers und Genelli's einerseits, der Kunstschule anderseits, sah jeder Verständige und Wohlwollende ein gesundes Element des Kunststrebens und Lebens, wenn es auch nicht zu verhindern war, daß minder Wohlmeinende diesen Kampf auf persönliches Gebiet zu übertragen suchten. Die einzelnen Gründe für den öfteren Wechsel des Professorenpersonals sind teils in vorteilhafteren Berufungen an andere Akademien, in monumentalen und anderen Aufträgen, die eine Ortsveränderung bedingten, teils auch in Verhältnissen rein privater Natur, die sich der öffentlichen Besprechung entziehen, zu suchen. Trotz dieser Schwierigkeiten hinterließ Kalkreuth (nachdem er vom Jahre 1860 bis 1876 Direktor gewesen und dann

*) Auch in Wien existirt die Einrichtung. Anm. d. Red.

leider aus Gesundheitsrücksichten seinen Abschied erbitten mußte), eine Schule, die er aus kleinen Anfängen in steter Entwickelung zu einer gesuchten Schule für Malerei gefördert, eine Schule, die sich meist nur anerkennender Urteile seitens der Presse und besonders seitens der Künstler, selbst im Auslande, bis jetzt zu erfreuen hatte, und aus deren Schülern drei (Gussow, Pohle und Günther) als Professoren an andere Akademien berufen wurden, zu deren gesuchtesten und geachtetsten Lehrern sie sich alsbald aufschwangen.

Dem Grafen Kalkreuth bewahrt so die Kunstschule, als ihrem langjährigen, erfolgreich thätigen Direktor, ein ehrendes und dankbares Angedenken.

Das Sekretariat der Großherzogl. Kunstschule.
Franz Arndt."

Nachträgliches vom Christmarkt.

Unser Berichterstatter ist dieses Jahr den Ereignissen auf dem Weihnachtsmarkt so schleunig auf dem Fuße gefolgt, daß einige Nachzügler, die nicht schon zu Anfang Dezember auf den Schautischen lagen oder uns verspätet zugekommen sind, nicht mehr in den Rahmen unserer Nr. 9 eingefügt werden konnten. Wir widmen ihnen daher hier einige nachträgliche Bemerkungen.

Da sei vorweg der farbig verzierte, kleine Prachtband erwähnt, in welchem die Manzsche Verlagsbuchhandlung in Wien „Drei Geschichten" von Emmerich Ranzoni, dem bekannten Kritiker der „N. fr. Presse", mit reichen Illustrations- und Vignettenschmuck uns darbietet. In den drei hübsch erzählten Geschichten, von denen besonders die zweite („Der Jäger Franz und sein Annerl") sich leicht die Gunst der Leser erwerben dürfte, sind zwölf auf farbige Kartons geklebte Lichtdrucke nach Originalzeichnungen von **Grützner**, **Karger** und **Math. Schmid** eingefügt, welche das Talent eines jeden dieser Künstler von der besten Seite zeigen. Am günstigsten waren die Bedingungen für die beiden Letztgenannten, weil die Stoffkreise der von ihnen illustrirten Geschichten dem Interesse der Leser am nächsten liegen, und namentlich bewährte sich Karger hier wiederum als einer der geschmackvollsten Darsteller moderner Gesellschaftstypen. Wir hoffen, ihm öfter auf dem Gebiete der Illustrationslitteratur zu begegnen. Der gut ausgeführte Lichtdruck rührt von Joh. Ruß her. Den von Ad. Holzhausen mit bewährter Meisterschaft ausgeführten Textdruck zieren reizende, frisch gezeichnete Vignetten und Initialen von F. Langhammer.

Dem Genre des verstorbenen genialen Konewka gehört eine zweite hübsche Leistung an, welche wir ebenfalls dem Wiener Kunstverlage zu danken haben: sie führt den Titel „Schwarze Märchen, entworfen von Helene Gabillon" (in Kommission bei Gerold & Co., 1880), und enthält in zierlicher Enveloppe elf, mit dem Titelblatt zwölf in Photolithographie reproducirte Silhouettenbildchen, welche die genannte junge Künstlerin, eine Tochter des Schauspielerpaares vom Wiener Burgtheater, zu drei deutschen Märchen („Von der Unke", „Hansel und Grethel", „Vom gestiefelten Kater") komponirt und ausgeschnitten hat. Die Silhouetten, von denen wir einigen schon vor etwa einem halben Jahr in Miethke's Kunstsalon begegnet zu sein glauben, bekunden ein hübsches und gut geartetes Talent, glücklich in der Führung der Linien und in der Bewegung der Figuren; aber den Hauptreiz der Bildchen machen die mit wahrhaft staunenswerter Feinheit behandelten vegetabilischen Teile der Kompositionen aus, die sich zuweilen bis zu förmlichen kleinen Landschaften erheben. Reizvolleres als das Grethel am Wasser, dem vom Entchen fortgetragenen Hansel nachschauend, und den gestiefelten Kater, der bei Nacht auf Rebhühner jagt, kann es in dieser anmutigen Schwarzkunst mit der Scheere nicht leicht geben. Schade, daß man bei der photolithographischen Reproduktion (durch die treffliche Anstalt von Angerer & Göschl) das Format so gar klein genommen hat! Die Betrachtung der Bildchen ist dadurch für nicht geborene Schwarzkünstler zum Augenpulver geworden. Aber unseren Kindern macht das nichts; ihnen vor allem wird diese von zarter Hand gebotene Gabe reine Freude bereiten.

Das gerade Gegenteil dieser Empfindung erregten uns die „Kaffee-Klexbilder. Humoristische Handzeichnungen von **Wilh. v. Kaulbach**, Echter und Muhr. Nach den im Besitz der königl. Nationalgalerie befindlichen Originalen in Lichtdruck reproducirt von W. Frisch" (Leipzig, Edwin Schloemp). Der nicht genannte „Herausgeber" berichtet uns über die Entstehungsweise dieser Zeichnungen folgendes: „Herr v. Olfers, der frühere Generaldirektor der Berliner Museen, erfreute sich eines besonderen Rufes in der Zubereitung von Kaffee und hatte das Vergnügen, die genannten drei Künstler (1847—50) fast täglich mit ihrem Lieblingsgetränk zu bewirten. Zum Dank dafür hatten diese sich verpflichtet, das Skizzenbuch des gefälligen Wirtes mit humoristischen Einfällen ihres Griffels zu bereichern." — „Eines Tages schlug Kaulbach vor, statt der Bleifeder Schwefelhölzer, und statt der Tusche den natürlichen Umbraton des Kaffees zu benutzen." — „Ein oder einige auf ein Blatt Papier geschüttete Tropfen Kaffee gaben der Phantasie des Künstlers eine Silhouette, aus der er dann in genialer Weise mit zum Teil köstlichem Humor durchwebte Zeichnungen schuf." —

Allerdings sehr „zum Teil!" Zunächst muß konstatirt werden, daß von Kaulbach kaum die Hälfte der mitgeteilten Blätter herrühren; und auch diese bestätigen nur wieder die bekannte Thatsache, daß der Künstler kein echter Humorist war. Er hatte eine starke sarkastische Ader, die sich zuweilen bis zur Satire steigerte. Aber wahrer Humor fehlte ihm gänzlich. Und was nun die Produkte seiner Genossen, Echter und Muhr, betrifft, so sprechen wir ihnen absolut jede Berechtigung ab, uns als Erinnerungsblätter an den gewiß vortrefflichen Kaffee des Herrn von Olfers heute noch vorgesetzt zu werden. Die beiden Genannten waren das, was man achtbare Künstler nennt, zu Hilfskräften eines ungewöhnlichen Talentes gewiß vortrefflich geeignet. Ihr gezeichneter Kaffeeklatsch erhebt sich aber nicht über das Niveau des allergewöhnlichsten Dilettantismus. In jeder akademischen Kneipzeitung ist mehr Witz zu finden und vor allem auch mehr Geschicklichkeit als in diesen jämmerlichen Karrikaturen u. s. w. Es wird hohe Zeit, unseren Herren „Herausgebern" von Lichtdruckwerken ein energisches Halt zuzurufen; sie sind auf dem besten Wege, den Sammlern von Briefen großer Männer nun auch eine Reihe von Skizzensammlungen „berühmter" Künstler an die Seite zu setzen. Der Ruhm unserer nationalen Kunst kann auf diesem Wege nicht vermehrt werden. *

Kunstlitteratur.

Carlo Belgiojoso. Brera. Studi e Bozzetti artistici. Milano, U. Hoepli 1881. 3 Bl. und 480 S. kl. 8.

Was der als Volksschriftsteller in Italien wohlbekannte Verfasser dieses anziehend und lebendig geschriebenen Buches mit demselben bezweckt, sagt er uns nicht. Ein Vorwort fehlt, und in dem Dedikationsschreiben an Giulio Carcano wird über das Buch nichts anderes gesagt, als dasselbe sei die Frucht gemeinsamer Studien. Wir müssen daher aus dem Inhalte den Zweck erraten, denn auch der Titel ist so allgemein gehalten, daß man aus demselben weder entnehmen kann, was der Verfasser geben will, noch auch erschließen, welche Wirkung er hervorzubringen beabsichtigt. Brera — unter diesem Titel könnte man etwa eine Geschichte des ehemaligen Jesuitenkollegiums und jetzigen Palazzo reale delle Scienze ed Arti erwarten, wäre nicht beigefügt: „Kunststudien und Essays". Also wohl Studien und Abhandlungen über einzelne Kunstschätze und Kunstwerke, die sich dort befinden? Davon enthält das Buch nichts. Wollen wir ihm einen Namen geben, der ungefähr dem Inhalte entspricht, so werden wir es einen „Pädagogischen Ratgeber (oder vielleicht Wegweiser) für junge Künstler und für solche, die es werden wollen" zu nennen haben. Denn die Jünger der Kunst sind das Publikum, an welches sich der Verfasser in erster Linie wendet, welche er belehren, vor Gefahren, Illusionen, Abwegen warnen will.

Ob der Kunstkenner Neues aus diesem Buche lernen wird, vermag ich nicht zu sagen; gewiß ist aber, daß jeder Leser ihm Anregung verdanken wird. Es ist keine wissenschaftliche Arbeit im strengen Wortsinne, sondern ein zur Unterhaltung, zur belehrenden Unterhaltung geschriebenes Buch. Des Unterhaltenden und Belehrenden enthält es aber Vieles, sehr Vieles; es ist ein geistvolles Buch in glänzendem Stile geschrieben.

Das erste der zwanzig Kapitel, aus welchen es besteht, ist geschichtlichen Inhalts; Un po' di Storia überschreibt es der Verfasser. Er greift zurück zu den ersten Anfängen des jetzt mächtigen Gebäudes, das nach ihm um das Jahr 1000 unserer Zeitrechnung errichtet worden ist. Den Namen Brera leitet er ab von praedium; so sei das Gebäude genannt worden, weil auf dem Gute errichtet, das ein gewisser Guercio um das Jahr 1000 einem neuentstandenen Mönchsorden schenkte. Dort wohnten und arbeiteten die Umiliati, lange Zeit ein Segen für die Stadt und die Umgegend, dann entartet und von Pius V. endlich aufgehoben. Eine Beschreibung des damaligen Klosters gesteht der Verfasser nicht geben zu können; nur so viel hält er für gewiß, daß der Bau seit 1171 stets erweitert und verschönert worden sei; in seiner jetzigen Gestalt sei er wesentlich das Werk der Jesuiten, der Baumeister aber jener Bramante da Milano, von welchem unser Verfasser ignorirt, daß er nach Einigen gar nicht existirt hat.

Unter den Überschriften: „Viele sind berufen" und „Wenige sind auserwählt" enthalten die zwei folgenden Kapitel ernste, der Erfahrung entnommene und durch Beispiele aus dem Leben illustrirte Warnungen an die Jugend, die in die Säle der Brera strömt und der Kunst sich widmen will ohne den inneren Beruf dazu, Warnungen an die Eltern, die ihre Kinder für einen Beruf bestimmen wollen, wofür sie die Natur nicht bestimmt hat. Was aus solchen verfehlten Existenzen wird, zeigen die „Bekenntnisse eines Künstlers", der vom Künstler nichts als den bloßen Namen besitzt und, von einem unverständigen Vater gehätschelt und von einem thörichten Erzieher betrogen, nach einem unglücklichen Leben voll Demütigungen und Entbehrungen keine höhere Hoffnung in seinem Alter hat als die, im Spital seine Tage beschließen zu dürfen. Daher ruft der Verfasser im vierten Kapitel der Jugend und den Eltern zu: Pensar prima per non pentirsi

poi (Erst überlegen, um nicht zu spät zu bereuen!) und schildert im folgenden die keineswegs beneidenswerte Stellung der bloßen Dilettanten in der Kunst. Mit einem Worte: die Kunstschule in Mailand ist nach seiner Ansicht viel zu stark besucht. „Wehe uns“, ruft er aus, „wenn die siebenhundert Zöglinge der Malerschule alle zumal Maler oder Bildhauer, die zweihundert der Architekturabteilung alle Architekten würden! Dann müßten wir unsere Städte zerstören, um denen Arbeit zu geben, die sie wiederaufbauen sollten; dann müßten wir uns in ein Dachstübchen zurückziehen, um dem Heere von Bildern und Statuen Platz zu machen.“

Zu den „Dilettanten in der Kunst“ zählt Belgiojoso namentlich das weibliche Geschlecht, das von der Natur zu ganz anderem als zur Ausübung der Kunst berufen sei. „Bewundern wir immerhin die amerikanischen Frauen, die vom Katheder herab reden und mit dem Blicke und dem Worte hunderte von Zuhörern beherrschen; beugen wir uns immerhin vor ihrer Celebrität. Aber sagen wir zugleich unumwunden, daß die Welt gewiß nichts verloren hätte, wenn jene Philosophinnen nicht wären als Weiber geboren worden. Ihre Kunststücke sind so wunderbar, daß sie an das Monströse grenzen. Was athletisch ist, schadet der Grazie, jener Gabe, worauf das Weib ein Recht hat, stolz zu sein.“

Im sechsten, Una lezione di pittura (Eine Unterrichtsstunde in der Malerei) überschriebenen Kapitel untersucht der Verfasser die Frage, woher es denn komme, daß trotz den Reizen des Künstlerlebens der Dilettant so bald zu ermüden und von jedwedem Versuch abzustehen pflegt. Den Grund hiervon findet er in der mangelhaften Vorbildung, in dem absoluten Mangel an Ernst, womit man von Anfang an an die Kunst herangetreten ist. Höchst ergötzlich ist die drastische Schilderung der Zeichenunterrichtsstunde, die sich der reiche und vornehme Junge erteilen läßt und die nur die Steuer ist, welche er seinem Stande und der Mode entrichtet. Im siebenten Kapitel spricht d. V. von der Kunst im allgemeinen, ihrem Begriff und ihrer Aufgabe; im achten ermahnt er, sich einen tüchtigen Vorrat von allgemeiner Bildung zu erwerben und es dann mit dem Zeichnen ernst zu nehmen, denn, wie schon die Überschrift dieses Kapitels sagt, „das Zeichnen ist die Rechtschaffenheit in der Kunst“. Das neunte Kapitel enthält eine Philippica gegen jenen Realismus, der das Häßliche und Widrige zum Gegenstande der Darstellung macht. Der wahre Realismus zwar „ist so alt wie die Kunst, wenn er nicht etwa die Kunst selbst ist, in ihren Mitteln betrachtet. Die heutigen Realisten haben gar nichts erfunden, es wäre denn, daß man es als eine verdienstliche Erfindung gelten lassen wollte, aus einem Worte eine Fahne gemacht zu haben.“ Aber der falsche Realismus erniedrigt die Kunst, welche von Natur aristokratisch ist, während er „die Demokratie der Kunst“ genannt wird. Hierauf wendet er sich (Kap. 10) zu den Kunstausstellungen, die er einer scharfen Kritik unterzieht, verhöhnt (das Wort ist nicht zu stark) das „Publikum in den Sälen der Brera“ (Kap. 11), d. h. die Vielen, welche ohne einen Funken von Kunstverständnis sowohl als von Kunstinteresse die Ausstellungen zu besuchen pflegen — ein Kapitel, welches trefflich dazu geeignet sein dürfte, manche Illusionen über das Interesse, welches das Publikum der Kunst entgegen bringt, zu zerstören und welches wohl nicht bloß auf Italien paßt. Die zwei folgenden Kapitel (12 und 13) behandeln „die Künstler in den Sälen der Ausstellung“ und „die Presse bei der Ausstellung“. Klagen, die man überall und häufig zu hören und zu lesen bekommt, werden hier mit ruhiger Objektivität geprüft und beleuchtet. Wie unparteiisch, alles sorgsam erwägend, der Verfasser zu Werke geht, ersieht man namentlich aus dem, was er über Kunstkritik sagt, ein Abschnitt, der es verdienen würde, übersetzt und überall beherzigt zu werden. Im ganzen tritt Belgiojoso durchweg auf die Seite der Künstler, die er gegen mehr oder minder ungerechtfertigte Angriffe und Vorurteile verteidigt. Die Liebhaber kommen hingegen bei ihm nicht so gut weg, wie man aus dem 14. Kapitel, das über die Mäcenaten spricht, am besten ersehen kann. Von den früheren Mäcenaten zwar spricht er mit aller Achtung und Anerkennung, weniger von den jetzigen, den sogenannten „Kunstkennern“, die zwar über die Kunst mitsprechen wollen, denen aber jede tiefere Einsicht abgeht. Zur Illustration des modernen Mäcenatentums werden einige recht ergötzliche Beispiele angeführt, die hoffentlich als Ausnahmen, nicht als Regel zu betrachten sind. Von den Mäcenaten geht der Verfasser auf die Kunstvereine, associazioni soccorritrici dell' Arte (Kap. 15) über, bei welchem Anlaß er die Lotterien von Kunstgegenständen in Schutz nimmt, die permanenten Kunstausstellungen mißbilligt. Was er über „die Feinde der Akademien“ (Kap. 16) sagt, gilt doch wohl nur für Italien, speciell für Mailand. Die Schizzi dal vero (Kap. 17) entwerfen das Bild des heutigen Künstlers, mit einem Blick auf die Künstler früherer Zeiten. Das lange (18. Kapitel: „Bekenntnisse eines Malers“ enthält einen hübschen Roman, worin erzählt wird, wie ein Künstler zu einer Frau kommt. Es soll damit die Sittlichkeit der Künstler gerettet werden, welche in Italien noch immer bezweifelt zu werden scheint. Unser Verfasser vertritt die Ansicht, daß sinnliche Reize den Künstler weniger als andere Menschenkinder zu bestricken vermögen. Über die „kleinen Leiden des Künstlerlebens“ (Kap. 19) weiß er viel Ergötzliches

zu erzählen, ohne jedoch mehr dabei zu bieten als eine angenehme Unterhaltung. Er selbst meint, über diese „kleinen Leiden“ werde kein Leser Thränen vergießen, da es nicht Dornen ohne Rosen sein möchten. Mit den „großen Leiden“ der Künstler befaßt sich das letzte Kapitel (20), welches übrigens zeigt, daß die Künstler zu der bevorzugten Klasse der Menschheit gehören müssen, da sie nächst dem geistlichen Stande die wenigsten Selbstmörder liefern. Die Conclusione enthält einen Überblick über die Geschichte der Mailänder Kunstakademie in unserem Jahrhundert.

Hervorragende wissenschaftliche Bedeutung hat Belgiojoso's Buch nicht, macht auch nicht Anspruch darauf. Gesteht doch der Verfasser selbst (S. 426) mit liebenswürdiger Bescheidenheit, daß ihn der Künstler über alles das, wovon er gesprochen, wohl eher belehren könnte, als sich von ihm belehren zu lassen. Aber es ist so reich an guten Winken, treffenden Bemerkungen, belehrenden Beispielen, es ist so anregend und reizend geschrieben, daß es gewiß niemand unbefriedigt aus der Hand legen und daß, wer es einmal gelesen, gern wieder danach greifen wird.

Dr. Scartazzini.

* **Von Woltmanns und Woermanns „Geschichte der Malerei“** wird soeben die achte Lieferung ausgegeben, und wir dürfen uns der Hoffnung hingeben, daß das durch den Tod unseres unvergeßlichen Freundes jäh unterbrochene gediegene und reich ausgestattete Werk nun einen rüstigen Fortgang nehmen wird. Von Woltmann rühren in der vorliegenden Lieferung, welche der Malerei des italienischen Quattrocento gewidmet ist, noch der Schluß des Abschnittes über die toskanisch-umbrischen Schulen und über die Schule von Padua her. Den Abschnitt über die Venezianer hat Prof. Dr. Janitschek nach Woltmanns unfertig hinterlassenem Manuskript redigirt und den über die Schulen von Bologna und Ferrara fast ganz neu geschrieben. Mit der Darstellung der übrigen Schulen Oberitaliens beginnt Woermanns Arbeit. Dem kundigen Leser werden in dem achten Heft, außer zahlreichen gelungenen Abbildungen bisher wenig bekannter und publicirter Werke, die fleißigen Litteraturangaben italienischer Lokalschriftsteller bis auf die jüngste Zeit herab angenehm auffallen. Unsere italienischen Kollegen könnten sich daran, was die nordländische Fachlitteratur betrifft, ein Muster nehmen. Von neueren deutschen kunstwissenschaftlichen Werken finden wir namentlich unseren Freund Lermolieff — den wir wohl zu den Unsrigen zählen dürfen, seitdem er in Joh. Schwarze einen so gewandten Übersetzer gefunden hat — nach Gebühr berücksichtigt. Bis zu genauerer Würdigung sei damit das treffliche Buch den Kunstfreunden von neuem bestens empfohlen!

* **Die Hauptbilder der Großherzoglichen Gemäldegalerie in Karlsruhe** erscheinen soeben in photographischen Aufnahmen von Braun in Dornach, im Kommissionsverlage der J. Veltenschen Hof-Kunsthandlung in Karlsruhe und zwar die einzelnen Blätter zu 8 und 12 Mk., die ganze Reihe von 35 Blatt in eleganter Leinwandmappe zum Preis von 330 Mk. Das Werk, welches der persönlichen Initiative des Großherzogs von Baden seine Entstehung verdankt, macht uns eine Anzahl ausgewählter Meisterwerke der interessanten kleinen Galerie näher bekannt. Wir erwähnen darunter Holbein's Kreuztragung Christi, die Bilder von Burgkmair, Cranach, Hans Baldung, G. Pencz, die Madonnen von L. di Credi und V. Carpaccio, die Porträts von van der Helst, Rembrandt, F. v. Mieris d. ä. und Phil. de Champaigne, die Kabinetstücke von G. Dou, Metsu, Eglon van der Neer u. s. w., endlich unter den Modernen die Werke von Schirmer, Schwind, Lessing, Schmitson, Feuerbach und Riefstahl. Das Ganze bildet für Sammler und Museen eine gewiß dankenswerte Bereicherung ihres photographischen Apparates.

Sammlungen und Ausstellungen.

S. B. In Weimar wurde vor kurzem eine permanente Kunst- und Kunstgewerbeausstellung eröffnet, wodurch ein längst gefühltes Bedürfnis seine Erledigung fand. Durch die Munifizenz des großherzoglichen Paares wurde das Unternehmen vorläufig auf ein Jahr gesichert, und es ist zu hoffen, daß es sich bei fortlaufend reger Beteiligung, wie sie bis jetzt stattfand, selbständig erhalten werde. Die Ausstellung verteilt sich auf fünf größere Räume und hat im ganzen eine gute Beleuchtung. Bis jetzt war die Kunst fast durchgängig von Weimaranern vertreten, von denen sich durch hervorragende Werke auszeichneten: Dir. Prof. Hagen, Fr. von Schennis, Forster, Ridel, Coddelbüttel, Tubbecke in Landschaft, Prof. Struys, Prof. Linnig, Pilz und Linnig sen. in Figurenbildern und Prof. Brendel im Tierstück. Das bis jetzt Ausgestellte fand einen guten Markt; von ca. 100 Gemälden wurden vom Eröffnungstage (15. Dezember) bis zum 1. Januar einige zwanzig verkauft. Möge es immer so bleiben und das junge Unternehmen fröhlich gedeihen!

B. **Stuttgart.** Das große Schlachtenbild von Professor Bleibtreu in Berlin, welches der König von Württemberg bestellt hatte, gelangte kürzlich hier zur öffentlichen Ausstellung und erregte das lebhafteste Interesse. Dasselbe zeigt in lebendiger Komposition das erfolgreiche Eingreifen der württembergischen Truppen in den Kampf während der Schlacht bei Wörth. Der Künstler war bei seiner Aufgabe insofern begünstigt, als er den geschilderten Moment aus eigener Anschauung zu beobachten Gelegenheit hatte. Interessant ist das Bild noch besonders durch einzelne Porträtfiguren; die landschaftliche Umgebung, die im Hintergrund das brennende Dorf Fröschweiler und das Dürkheimsche Schloß zeigt, erhöhen den Reiz der Darstellung. Das Bild, welches an dieser Stelle schon früher eingehend gewürdigt wurde, wird jetzt auf königlichen Befehl in allen bedeutenderen Orten des Landes zum Vorteil der Invalidenstiftung ausgestellt. Der König hat dem Künstler, der es ihm persönlich überbrachte, seine besondere Anerkennung durch die Verleihung des Kronenordens erster Klasse, mit welchem der persönliche Adel verbunden ist, ausgesprochen. Man hofft, daß das Bild der Staatsgalerie überwiesen werden wird. — Im Festsaal des Museums für bildende Kunst waren neuerdings das große Bild „Apollo mit den Musen und Grazien“ und vier treffliche Bildnisse von Otto Heyden in Berlin ausgestellt. Die schönen Aquarelle von R. Stieler, die vorher ausgestellt waren, haben dem Künstler mehrere Aufträge sowie Einladungen auswärtiger Kunstvereine eingebracht. Zunächst gingen sie nach seiner Vaterstadt Heilbronn. — Prof. Karl Kräutle hat die Platte seines trefflichen Stiches der Feuerbachschen „Iphigenia“ aus unserer Staatsgalerie an die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ in Wien verkauft.

Vermischte Nachrichten.

M. B. **Ulmer Münsterrestauration.** Nachdem am 6. Juli 1880 auch der nördliche Chorturm durch Aufsetzen der Kreuzblume seinen Abschluß erhalten hat, sind die ins Auge fallenden Renovationsarbeiten am Münster als beendet zu betrachten. In den letzten Monaten war das Baupersonal damit beschäftigt, die Fundamente der beiden Chortürme zu verstärken, den inneren Ausbau derselben zu fördern, dann die notwendig gewordene Verankerung der Seitenschiffe mit dem Mittelschiff vorzunehmen. Auch wurde eine Kanalisirung um den Münster ausgeführt. Die Renovation des Innern hat seit Vollendung des großen Wandgemäldes am Triumphbogen und eines anderen im südlichen Seitenschiff keine weiteren Fortschritte gemacht. Doch ist die gegenwärtig in Angriff genommene polychrome Ausmalung der Sakristei zu verzeichnen. Die beiden Münsterbildhauer beschäftigen sich mit der Ausbesserung der größtenteils hölzernen Figuren

in den Kehlen des Hauptportals. — Die Vorarbeiten für den Ausbau des Hauptturms wurden durch den plötzlichen Tod des Münsterbaumeisters Scheu unliebsam unterbrochen. Derselbe erlag, nach vierwochentlicher Krankheit, am 7. November einem Gehirntyphus. Scheu war geboren am 1. August 1830 in Künzelsau und hat sich aus dürftigen Verhältnissen zu seiner Stellung emporgearbeitet. Er war Schüler der Baugewerbeschule in Stuttgart, später Lehrer an derselben und an der gewerblichen Fortbildungsschule. Von dort wurde er unerwartet, wie er selbst sagte, nach Sebolds Tode im April 1871 als Dombaumeister nach Ulm berufen. Seine Thätigkeit war eine ganz außerordentliche und erfolgreiche. Seine Vorgänger hatten mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen und konnten mit den sparsam zugemessenen Mitteln innerhalb 26 Jahren nur das Strebebogensystem des Münsters vollenden. Scheu hat zunächst das letzte Paar Strebebogen am Hauptturm und eine durchgreifende Renovation desselben ausgeführt. Dann sind nach seinen Entwürfen der Chorumgang und die beiden Chortürme gebaut worden. Von den städtischen Behörden wurde ihm die Umwandlung des sogen. Neubronnerschen Hauses in ein Gewerbemuseum übertragen; auch sonst wurde er von Privaten mit Um- und Neubauten beauftragt, worunter das Bechtsche Haus am Münsterplatz besonders hervorzuheben ist. Noch kurz vor seinem Tode langte ein Brief aus Bern ein, worin er gebeten wurde, dem Ausbau des Münsters daselbst seine hilfreiche Thätigkeit zu widmen. — Fürs nächste Jahr sind die Fundamentverstärkungen des Hauptturmes vorgesehen, welche einen Aufwand von 70000 Mk. beanspruchen. Dann erfordern der innere Ausbau und die Vollendung einiger Zierarbeiten an den beiden Chortürmen einen weiteren Aufwand von 70000 Mk. Die Massenberechnung des Hauptturms wurde durch zwei Geometer aufgestellt, um eine sichere Basis für die weitere Belastung zu erhalten. Die Resultate derselben sind aber noch nicht bekannt. — Eine detaillirte Kostenberechnung für den Ausbau des Hauptturmes ist aufgestellt und beträgt in Summa 1028260 Mk. Die Gesamtkosten der Renovation belaufen sich bis 30. November auf 1936258 Mk.

R. **München.** Die Leser wundern sich vielleicht, daß wir des in der Münchener Lokalpresse viel besprochenen Umbaues des Hotel Bellevue durch den Bildhauer Gedon und der an demselben von Cl. Schraudolph ausgeführten Wandmalereien bis heute noch nicht gedacht, obwohl letztere schon seit Ende August vollendet sind. Das lange Schweigen hat wenigstens zum Teil seinen Grund darin, daß es gerade nicht zu den Annehmlichkeiten der Kritik gehört, sich zu herrschenden Ansichten in Opposition zu setzen. Das gilt nun allerdings nicht, soweit der Bau in Frage steht; denn wir haben bis jetzt noch keinen Unbefangenen günstig darüber urteilen hören. Das Ganze mit seinen aneinander gekoppelten mageren Giebeln, den winzigen vergoldeten mageren Nippesfigürchen auf der Spitze und den kleinen Fenstern macht als Bauwerk den Eindruck des Plumpen, Klobigen: es fehlt jede Gliederung der breiten Wandfläche, welche der Baumeister dem dekorirenden Künstler überlassen zu sollen glaubte. Dieser Eindruck wurde vor einigen Wochen noch verstärkt, als Gedon die Ostfaçade mit einem Portal aus schwarz gebeiztem Stein und mit einem Konsolensystem aus weißem fleckigen Marmor versah. Niemand kann sich vorstellen, daß er vor dem Eingange zu einem Gasthofe stehe; man glaubt sich unwillkürlich der Einfahrt in einen Tunnel gegenüber, und wer eine etwas lebhafte Phantasie besitzt, der gedenkt vielleicht des Ortes, über den Dante die berühmten Worte „Lasciate ogni speranza, voi, ch'entrate" gesetzt hat. Leider hat nun auch, wohl weil er den Entwurf dieses Tartarusportals kannte, der Maler sich im Interesse der Harmonie des Ganzen dazu verleiten lassen, seinen figürlichen Kompositionen einen tiefgrauen Grund zu geben, was zur Folge hat, daß dieselben nicht frisch und lebendig genug hervortreten. Und es ist das doppelt bedauerlich, weil sie durchweg, ganz besonders aber was die allegorischen Figuren anlangt, als weit über das Maß des Gewöhnlichen hinaus gelungen bezeichnet werden dürfen. Welch festlich-heiteren Eindruck müßten diese Figuren schöner nackter Weiber und stattlicher Herrscher und Kriegshelden machen, höben sie sich von heller Wand ab, während jetzt das Ganze einen ziemlich trübseligen Anblick gewährt, den der stellenweise angebrachte Goldgrund nur steigert. Der Künstler ging nach Vollendung der Ostfaçade nach Italien, um dort für seine Arbeiten an der Südseite des Hauses Studien zu machen. Es wäre zu wünschen, daß er die Reise früher unternommen hätte; er hätte sich jenseits der Alpen darüber unterrichten können, von welcher freudigen Lebensfrische dort ähnliche Arbeiten strahlen. Der Gedanke, das Andenken an die Landesregenten im Publikum durch ein Verzeichnis ihrer Namen unter Angabe ihrer Regierungszeit lebendig zu erhalten, darf ohne Zweifel ein patriotischer genannt werden, die Ausführung desselben aber giebt dem fraglichen Hause das wunderliche Ansehen eines riesigen Wandkalenders.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin; Sitzung vom 2. November.** Nachdem der Vorsitzende, Herr Curtius, die nach der Sommerpause wieder vereinigten Mitglieder begrüßt hatte, legte er die eingegangenen Schriften vor, unter denen die Abhandlungen von W. Klein über Praxiteles, R. Schneider, die Geburt der Athene, K. Lange, die Komposition des Frieses von Phigalia, und Kordela, über die Wasserbauten von Alt Athen, eingehender besprochen wurden. Eine besondere Aufmerksamkeit wurde auch in Anspruch genommen für den ersten Jahresbericht des neu gegründeten archäologischen Instituts von Amerika und das im Druck vorliegende Programm der englischen Gesellschaft für Förderung der hellenistischen Studien. Eingesandt waren außerdem: Friedr. Wieseler, Festrede zur akademischen Preisverteilung in Göttingen; Overbeck, Analekten zur Kritik und Erklärung der Parthenonskulpturen; Guido Hauck, die Stellung der Mathematik zur Kunst und Wissenschaft; A. v. Sallet, Nymphodoros, Regent von Abdera um 430 v. Chr.; Ad. Michaelis, ein neues Handbuch der Archäologie (von C. B. Stark); J. J. Bachofen, Antiquarische Briefe vornehmlich zur Kenntnis der ältesten Verwandtschaftsbegriffe; J. Valentini, The katunes of Maya history; *Ἰωάννης Πανταζίδης, περὶ τῆς λάρνακος τοῦ Κυψέλου*; F. Martins Sarmunto, Os lusitanos. Porto. Von Zeitschriften: Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. 1880; Münster-Blätter, 2. Heft; Preisschriften von der Fürstlich Jablonowski'schen Gesellschaft; Dr. A. Brückner, die slavischen Ansiedelungen in der Altmark und im Magdeburgischen; Bullettino di archeol. e storia Dalmata, von Sept. 1879 bis Aug. 1880. — Darauf besprach Herr L. Gurlitt ein neu entdecktes Kriegerrelief aus Karnési, dem alten Kleitor in Arkadien, und legte davon eine von ihm nach dem Originale genommene Zeichnung vor. Die Haltung des Kriegers erklärte er für die des Gebetes und wies das Bildwerk in die Blütezeit des achäischen Bundes, jedenfalls nach 207 v. Chr., behandelte ferner drei Reliefs aus Patras mit der Darstellung von Amazonenkämpfen, die in Photographie vorlagen, und machte darauf aufmerksam, daß sie die getreue Kopie dreier entsprechender Platten aus dem Phigaliafriese sind. — Herr Curtius legte zahlreiche Photographien nach den neuesten Funden in Pompeji vor und die ersten Lichtbilder von dem merkwürdigen Friese, der jetzt im Museo Tiberino ausgestellt ist, wobei Herr Bruhns auf Grund eigener Besichtigung der Originale einige der dargestellten Gerichtsscenen eingehender behandelte. Daran schloß sich ein Vortrag des Herrn Curtius über die seit einem halben Jahre im hiesigen Antiquarium befindliche figürlich ausgestattete Bronzetafel mit dem Dekret der Anisener, welche im Original und von Herrn Behrens ergänzt in einem Gipsmodelle vorlag, und speciell eine Untersuchung über die Verwendung von stützenden und tragenden Figuren, wie solche an der Inschriftplatte angebracht sind, innerhalb der antiken Kunst.

* **Auffindung einer Replik der Athena Parthenos.** Wie telegraphisch aus Athen berichtet wird, ist dort kürzlich beim Straßenbau in der Nähe des Barbakeion eine Marmorstatuette der Athena gefunden worden, welche sich als eine aus römischer Zeit stammende Wiederholung der Parthenos des Phidias herausstellt und die Vorstellungen, welche wir uns nach der bekannten Lenormantschen Statuette von dem Hauptwerke des Phidias im alten Athen machen konnten, in manchen Punkten ergänzt. Die Statuette ist 1 m hoch. Die Göttin stützt sich mit der Linken auf den Schild, hinter welchem die Schlange aufsteigt, und trägt auf der Rechten die Nike. Als Stütze derselben dient eine Säule. Die

Lanze fehlt; auch die Kampfreliefs des Schildes und das Relief an der Basis hat der Kopist weggelassen. Die Gesichtsbildung läßt den Geist des Originals ahnen. Auf dem Helm ruht eine Sphinx.

Zeitschriften.

The American Art Review. No. 13.
Cincinnati artists of the Munich school, von G. McLaughlin. (Mit Abbild.) — The works of the american etchers: Stephen Parrish, von S. R. Koehler. — Private collections of ancient sculpture in Rome, von Th. Davidson. (Mit Abbild.) — Antoine Joseph Wiertz: I. The biography of the artist, von Clara E. Clement. (Mit Abbild.) — Eighth annual fine art exhibition of the inter-state industrial exposition of Chicago, von P. B. Wight. (Mit Abbild.) — The Keramic-Museum of Sèvres, von A. Darcel. (Mit Abbild.)

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 11.
Beiträge aus dem germanischen Museum zur Geschichte der Bewaffnung im Mittelalter, von A. Essenwein. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. No. 11.
Belgische Ausstellung in Brüssel. — Abbildungen: Tischtuch-Bordüre; Salzfass aus gegossenem Silber; Flügelgehäuse aus Eichenholz; Lampe aus Schmiedeeisen; Spiegel aus polirtem Nussholze für den Bahnhof der österreichischen Nordwestbahn in Prag.

Deutsche Bauzeitung. No. 95–101.
Das neue Opernhaus in Frankfurt a. M., von Steinbrecht. (Mit Abbild.) — Heinrich Burnitz †, von J. Lieblein. Gustav Stier †. — Berliner Neubauten: Das neue Empfangsgebäude der Berlin-Anhaltischen Eisenbahn. (Mit Abbild.) — Zur Frage des Hamburger Rathausbaues. (Mit Abbild.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

20. Januar

Nr. 15.

Inserate [illegible] angenommen

1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Reichenauer Wandgemälde.

Von Friedrich Pecht.

Bekanntlich haben sich in Deutschland weder aus der Zeit der Karolinger noch selbst aus der der sächsischen Kaiser Wandgemälde erhalten, obwohl ihre Zahl in den romanischen Kirchen wie Palästen allem Anscheine nach sehr groß gewesen sein muß. Man war also für die Beurteilung der Malerei jener Zeit, da auch kaum irgendwelche Tafeln sich konservirt haben, lediglich auf Glasgemälde und vor allem auf Miniaturen angewiesen. Das älteste halbwegs erhaltene Wandbild ist nach **Woltmanns Geschichte der Malerei** die ein jüngstes Gericht darstellende Freske auf der Außenseite der westlichen Apsis der Kirche in Oberzell auf der Insel Reichenau im Bodensee. Professor Adler an der Bauakademie in Berlin giebt eine Abbildung der Kirche in seiner vor einigen Jahren erschienenen schönen Monographie über die drei höchst merkwürdigen Basiliken der durch ihre Abgelegenheit und Unzugänglichkeit vor vielen Zerstörungen geschützt gebliebenen Insel. Ihr Zeichner muß freilich noch viel mehr gesehen haben, als mir zu entdecken möglich war, da ich von Konstanz aus die Kirche vor einigen Wochen wiederholt besuchte: eine sehr primitiv und ärmlich aufgeführte dreischiffige Säulenbasilika, die Abt Hatto im Jahre 888 gründete; doch hat sich von seinem Bau nur Krypta und Chor erhalten. Sowohl dieser als der westliche Haupteingang sind durch Apsiden abgeschlossen, von denen die westliche das obenerwähnte Bild enthält und, wie leicht zu sehen ist, erst später angefügt ward. Leider sind Chor und Decke der Kirche vor einigen Jahren sehr unglücklich restaurirt worden; das nach Adlers Forschungen wahrscheinlich zwischen den Jahren 995—1010 von Abt Witigowo erbaute Schiff aber hat sich mit Ausnahme der oberen Fensterreihe, die später verändert ward, und der Decke ganz erhalten. Nur sind die Wände zu Ende des vorigen Jahrhunderts, wahrscheinlich weil die Malereien, die sie ganz bedeckten, viel gelitten hatten, der damals allgemein grassirenden Tünchwut zum Opfer gefallen. Als nun vor einiger Zeit ein junger und intelligenter Pfarrer, Hr. Feederle, an die einsam zwischen den weit zerstreuten Häusern der Gemeinde liegende Kirche kam, machte er sich, angeregt durch Adlers Monographie und an einigen Stellen nächst der Orgel unter der abgefallenen Tünche Reste von Malereien bemerkend, daran, dieselbe mit einem Hämmerchen weiter abzuklopfen und deckte so nach und nach ein ganzes Bild auf, welches in fast lebensgroßen Figuren die Erweckung des Lazarus darstellt. Hier ist Lazarus, ganz in Binden eingewickelt und wie von unsichtbaren Gewalten emporgehoben, ebenso schauerlich wie der Christus machtvoll und die flehend vor ihm knieende Martha edel. Die sich die Nase zuhaltenden Figuren hinter dem Lazarus erinnern, wie dieser selbst, sehr an Giotto's Komposition in Sta. Maria dell' Arena.

Weitere Forschungen zeigten bald, daß beide Langseiten des Schiffes von oben bis unten bemalt waren. Das erzbischöfliche Ordinariat sandte unserem Pfarrer nun in der Person des Architekten Bär eine kunstverständige Hilfe, ein Gerüst wurde erbaut, und die ganze südliche Langseite des Schiffes in den beiden letzten Sommern allmählich bloßgelegt. Sie zeigte eine

Reihe von vier großen Hauptbildern von je etwa 12 Fuß Länge und 8 Fuß Höhe, welche die Wandfläche zwischen der oberen Fensterreihe und den Arkaden des Mittelschiffes ausfüllen. Die Zwickelfelder zwischen diesen enthalten dann Brustbilder von Heiligen, die Zwischenräume der oberen Fensterreihe die überlebensgroßen Gestalten von je sechs Aposteln. Letztere waren nur erst teilweise aufgedeckt, als ich die Kirche besuchte, und was sich davon zeigte, war sehr schlecht erhalten. Dagegen sind die vier Hauptbilder bis auf eines in ihrer Komposition noch ganz wohl zu beurteilen, und einzelne besser konservirte Partien geben auch über das Maß des Kunstvermögens und den Stil der Ausführung ziemlich hinreichenden Aufschluß, der durch die am besten konservirt gebliebenen Zwickelbilder noch vervollständigt wird. Diese sind von den Hauptscenen durch einen kolossalen Mäander abgeschlossen, über dem ein breites rotes Band auf den Inhalt der Bilder bezügliche Bibelstellen in lateinischen Majuskeln enthält, wie sie der Karolingischen Periode entsprechen.

Auf die Erweckung des Lazarus folgt die des Jünglings zu Naim, an die sich jene von Jairi Töchterlein anschließt. Das vierte Hauptbild, sehr zerstört, scheint die Heilung des Aussätzigen darzustellen, der dem Oberpriester vor der Tempelpforte zwei Turteltauben als Opfer überreicht. Von diesen Bildern ist das erstgenannte im ganzen am besten erhalten und besonders die Gestalt des Christus von entschiedener Großartigkeit. Aber auch alles andere zeigt eine Klarheit der Komposition und in vielen Fällen eine Kraft des Ausdruckes, die mit dem Ungeschick der späteren Arbeiten aus der gotischen Zeit gar sehr kontrastirt und überall noch die Traditionen der klassischen Kunst mit voller Deutlichkeit lebendig zeigt, besonders in den oft noch ganz antiken Gewandmotiven; aber auch darin, daß die Komposition überall rhythmisch durchgebildet und in den Massen wohl abgewogen ist. Wenn die Köpfe weit besser gezeichnet sind als Hände und Füße, Verkürzungen überhaupt nicht gelingen, so zeigt das, wie vieles andere, die Verwandtschaft mit den älteren Mosaiken der Markuskirche und von Ravenna. Ist sie unverkennbar, so vielleicht noch mehr die mit den Wechselburger und anderen frühromanischen Skulpturen. Besonders auffallend tritt der byzantinische Einfluß in der scharfen streifigen Gewandbehandlung und der Modellirung der Köpfe durch ziemlich gleichwertige Halbtöne hervor, wie sie sich an den unteren Heiligen noch leicht erkennen läßt. Unmittelbare Naturnachahmung ist nirgends sichtbar, es ist eine ganz idealisirende, wenn auch keineswegs schematische Kunst, wie die byzantinische z. B., die heute noch in Rußland geübt wird. Wir ständen also nach alledem vor den ältesten und überdies sehr ausgedehnten Wandmalereien, die wir in Deutschland überhaupt noch besitzen, und deren Bedeutung durch ihren künstlerischen Wert doppelt erhöht wird. Leider sind zwei große Restaurationen über die Bilder ergangen, eine im 15. Jahrhundert, wo man den unteren Heiligen Spruchbänder in der damaligen deutschen Schrift aufmalte und auch sonst ziemlich rücksichtslos mit ihnen umging. Eine zweite erfuhren sie im achtzehnten Jahrhundert, wo wahrscheinlich derselbe Zopfmaler, welcher 1708 das jüngste Gericht oder die Auferstehung der Seligen im Orgelchor malte, seine süßen Farben auch den alten Bildern teilweise aufnötigte, offenbar um sie in größere Übereinstimmung mit seinem jetzt verblichenen Meisterwerke zu bringen. Man sieht demgemäß an vielen Stellen zwei Farbenschichten übereinander. Die alte echte, überall hell und sehr gelblich in den Fleischtönen, scheint keineswegs Fresco sondern eher eine Art Temperamalerei zu sein, wenigstens habe ich nirgends jenes Einritzen der Umrisse in den nassen Kalk bemerken können, welches man doch an dem von Adler publicirten jüngsten Gericht an der Außenseite der nördlichen Apsis noch ganz deutlich wahrnimmt. Seine Figuren zeigen überhaupt einen wesentlich verschiedenen, weniger Einwirkung der Antike und mehr unmittelbare Naturnachahmung verratenden Stil. Es rührt also jedenfalls von einem späteren Künstler her.

Seit ich die Kirche besuchte, ist, wie mir Herr Pfarrer Feederle mitteilte, auch noch die ganze Nordseite der Kirche aufgedeckt worden und hat als Hauptbilder ergeben: I. Die Austreibung der Dämonen in der Gegend der Gergesener. Hier reiten kleine rote Teufelchen die Schweine in den Abgrund. II. Heilung des Wassersüchtigen, wo die auch sonst überall sehr mächtig aufgefaßte Christusfigur besonders imponirend erscheinen soll. III. Christus im Schiff, den Winden und Wellen gebietend. Zwei Dämonen blasen Sturm. IV. Heilung des Blindgeborenen, wie das gegenüberliegende Bild, durch den ehemaligen Lettner sehr zerstört.

Kann es nun gar keine Frage sein, daß diese Malereien in ihrer verhältnismäßigen Meisterschaft wie ihrer Größe und artistischen Bedeutung weit über das Architektonische der ärmlichen Kirche hinausgehen, so beweisen sie nur um so klarer die ja auch sonst genug bezeugte Existenz einer großen Malerschule in dem benachbarten Kloster Reichenau, dessen Filiale die Kirche in Oberzell war. Es wäre nun vor allem ihr Verhältnis zu dem gleichzeitigen berühmten Codex Egberti in Trier festzustellen, der, ebenfalls aus der Reichenauer Malerschule hervorgegangen und von den beiden Mönchen Gerolt und Heribert nebst vier Gehilfen gemalt ist. Vielleicht könnte sich ergeben, daß diese auch die Urheber unserer Bilder gewesen sind.

So ungenügend auch die Resultate meiner auf

zwei kurze Besuche beschränkten Untersuchungen notwendig sein mußten, so haben sie mir doch die Vermutung nahe genug gelegt, daß diese frühe romanische Kunstperiode in ihren malerischen Leistungen weit bedeutender war als die ihr folgenden, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man diese einen entschieden großartigen Stil und den Einfluß der damals noch lebendigen Traditionen klassischer Kunst zeigenden Bilder mit den vor einigen Jahren im Refektorium des ehemaligen Dominikanerklosters in Konstanz, jetzigen Inselhotel, befindlichen und dem dreizehnten oder vierzehnten Jahrhundert angehörigen Märtyrergeschichten vergleicht, die einer Periode des rohesten Naturalismus angehören.

Ich möchte jüngeren Kunstforschern einen Besuch auf der so interessanten Insel um so dringender empfehlen, als die ganze Gegend um Konstanz herum überall reich an Resten der verschiedensten Kunstepochen ist, die noch lange nicht hinreichend gewürdigt sind. So bieten neben dem so reichhaltigen Konstanz selber Ueberlingen, Mersburg, Heiligenberg, Salem, Stein a. R., Stebborn, Rudolphzell einen so unübersehbaren Reichtum von hochinteressanten Kunstwerken in Kirchen, Rathäusern, Schlössern &c., wie sie kaum irgend eine andere Gegend in Deutschland in größerer Fülle zu bieten haben möchte.

Das Treppenhaus der Hamburger Kunsthalle.

Wir lesen im Hamb. Korresp. folgenden, mit H. Sp. gezeichneten Artikel: „Der provisorische und unfertige Eindruck, den unsere Kunsthalle in vielen Teilen — außen wie innen — immer noch macht, muß jedem, der sie zum erstenmale besucht, ganz besonders im Treppenhause entgegentreten, um so mehr, als dieser Raum in seiner Gesamtanlage fast über Gebühr bevorzugt ist. Schon seine architektonische Gliederung giebt so deutlich seine Bestimmung für monumentale Malerei zu erkennen, daß man wohl darüber erstaunen könnte, daß dieselbe nicht längst in Angriff genommen ist. Aber so lange man ausschließlich große Historienmalerei hierfür im Auge hatte, fehlte es uns nicht nur an einer geeigneten Kraft, sondern es mußte außerdem schwer sein, wirklich passende Gegenstände hierfür ausfindig zu machen. Was an vielen anderen Orten das Nächstliegende sein würde: ein Bild der vaterstädtischen Kunstentwickelung zu geben, konnte bei uns, wo fast alle Anhaltspunkte aus früherer Zeit fehlen, nicht in Betracht kommen, und zu einer umfassenden Geschichte der gesamten Kunst oder zu allegorischen Darstellungen der einzelnen Kunstgattungen u. dergl. — Aufgaben, an denen selbst die bedeutendsten Meister bisher fast immer gescheitert sind — möchte man sich an entscheidender Stelle mit Recht wohl nicht entschließen.

So blieben die Wände denn schmucklos und kahl, mit der Zeit fing man beinahe an, sich an diesen Eindruck der Öde zu gewöhnen, und nur wenn man Vergleiche mit den Museen anderer Städte anstellte, sagte man sich wohl, daß dieser Raum doch eigentlich mehr einer Bahnhofshalle gleiche als dem Mittelpunkt eines „Tempels der Kunst."

Es ist das große Verdienst des Vereins von Kunstfreunden von 1870, welchem unsere Galerie schon so manches ihrer besten Bilder verdankt, jetzt in dieser Sache die Initiative ergriffen zu haben und zwar in einer Weise, welche für den ersten Augenblick vielleicht etwas Überraschendes haben mag, aber doch gewiß sehr bald die Beistimmung aller Kunstfreunde finden wird. Abweichend von der üblichen Anschauung, nach welcher nur die Historienmalerei zur Lösung derartiger Aufgaben berufen ist, hat der Verein unseren Landsmann Valentin Ruths mit einem Cyklus landschaftlicher Darstellungen hierfür beauftragt und der Kunsthalle zunächst zwei von den erforderlichen 12 großen Wandbildern zum Geschenk gemacht, welchen zwei weitere vermutlich im nächsten Jahre nachfolgen werden; und das bereitwillige Entgegenkommen der Verwaltung der Kunsthalle läßt hoffen, daß auf dieser Grundlage mit der Zeit die gesamte Ausschmückung des Treppenhauses nachfolgen wird. Seit kurzem sind nun diese beiden ersten Bilder — beinahe vollendet — provisorisch befestigt worden, und es läßt sich kaum daran zweifeln, daß dieselben in den weitesten Kreisen den Wunsch erwecken werden, das begonnene Werk baldmöglichst weitergeführt zu sehen. Auch die prinzipiellen Bedenken gegen die Anwendung von Landschaften an dieser Stelle werden besser und einfacher durch ihren Anblick widerlegt als durch lange Auseinandersetzungen und das Heranziehen ähnlicher Beispiele. Denn selbst wenn es keinerlei Analogien hierfür gäbe und dies der erste derartige Versuch wäre, würde er darum von vornherein zu verwerfen sein? Könnte man nicht sehr wohl geltend machen, daß, wenn die Historienmalerei für frühere Kunstepochen der ausschließlich berechtigte Ausdruck war, doch heute die Landschaftsmalerei zu einer so großen, durchaus selbständigen Bedeutung erwachsen ist, daß sie für unsere Zeit wohl eine ebenbürtige Stellung neben jener beanspruchen darf? — Eines hat sie jedenfalls vor der Mehrzahl historischer und mythologisch-allegorischer Darstellungen voraus: sie spricht unmittelbar zur Empfindung und ist von vornherein allgemein verständlich, während jene meist so viel antiquarische oder philosophische Kenntnisse voraussetzen, daß der eigentlich

künstlerische Genuß häufig dagegen zurücktritt. Und gerade das, was unseren Historienmalern so selten gelingt: volkstümlich im besten edelsten Sinne zu sein, ist Ruths in diesen Arbeiten in ganz hervorragendem Maße gelungen, und darin beruht ihre hervorragende kunstgeschichtliche Bedeutung; denn während unsere anderen Landschafter fast immer noch, sobald es sich um derartige monumentale Aufgaben handelt, der italienisch-griechischen Natur den Vorzug geben, schafft er uns hier eine deutsche Ideallandschaft. Und eben deshalb mußte ja auch gerade er so besonders geeignet für diese Aufgabe erscheinen, weil er, wie wohl kein anderer in Deutschland — wenigstens keiner der Lebenden — beide Richtungen in sich vereinigt: die klassisch-ideale, welche im organischen Bau der Komposition und in der Schönheit ihrer Linien das höchste Ziel der Kunst erblickt, und die koloristische der modernen Stimmungslandschaft. Keine von beiden pflegt eigentlich in seinen Bildern zu dominiren, und wenn sie vielleicht daher nicht immer gleich beim ersten Anblick frappiren, so pflegen sie durch ihre harmonische, echt künstlerische Abrundung bei häufigerem Sehen von um so tieferer nachhaltigerer Wirkung zu sein, nicht unähnlich klassischer Musik, deren schlichte einfache Weise sich schließlich gegen alle noch so berauschenden Künste doch siegreich behauptet.

Daß diese beiden Bilder — Frühling und Herbst — diese Vorzüge der Ruthsschen Kunst in hohem Maße besitzen, ist unverkennbar; eine eingehende Besprechung derselben liegt jedoch nicht im Zweck dieser Zeilen, da sie, wenn auch jedes für sich ein vollendetes Kunstwerk ist, doch eben nur Teile eines einheitlich gedachten größeren Ganzen sind, welches, der architektonischen Einteilung sich anschließend, an der einen Längsseite die vier Jahreszeiten, an der anderen die vier Tageszeiten darstellen soll, und an den beiden Schmalseiten die vier Lebensalter, die ja in mannigfacher innerer Beziehung zu den Erscheinungen der Natur stehen. Für diese letzteren, hauptsächlich figürlichen Darstellungen, und ebenso für die Flächen über den vier Thüren, ist unser in Berlin lebender Landsmann, Prof. Gustav Spangenberg, in Aussicht genommen, der, wie sehr sich auch seine Arbeiten von den Ruthsschen unterscheiden, doch in demselben Streben nach volkstümlich-schlichtem Idealismus mit ihm verbunden ist, so daß man wohl hoffen darf, daß aus diesem Zusammenarbeiten der beiden Freunde eine Schöpfung entsteht, welche, abwechselnd und mannigfaltig und doch in sich harmonisch ist, weil sie aus derselben Grundanschauung der Kunst und des Lebens hervorgeht.

Der vielversprechende Anfang berechtigt uns, ein Werk zu erwarten, durch das unsere Kunsthalle sich auch in Bezug auf monumentale Malerei anderen Museen des Vaterlandes ebenbürtig an die Seite stellen kann. Möge das Interesse des Publikums und die Beteiligung weitester Kreise an den Bestrebungen des „Vereins von Kunstfreunden" seine baldige Vollendung ermöglichen!

Nekrologe.

Martin Gropius †. Durch den am 13. Dezember 1880 erfolgten Tod des Architekten Martin Gropius ist wiederum eine tief und schmerzlich empfundene Lücke in den Kreis der Architekten gerissen worden, welche die baukünstlerische Physiognomie Berlins, wie sie sich in den beiden letzten Jahrzehnten entwickelt hat, bestimmt haben. In diesem Falle ist der Verlust ein doppelter: Martin Gropius war zugleich ein ausgezeichneter Lehrer, der nicht bloß in seinem engeren Fache fördernd und anregend gewirkt hat, sondern auch auf das weite Gebiete der Kunstindustrie von bedeutendem Einfluß gewesen ist. Geboren am 11. August 1824 zu Berlin, war er schon als Knabe im Hause des Vaters, der als Besitzer einer Tapetenfabrik nach Schinkelschen Zeichnungen arbeiten ließ, mit Schinkel und Beuth in Verkehr getreten. Es war ihm aber nicht mehr vergönnt, unter Schinkels Leitung einem Berufe folgen zu dürfen, zu welchem ihn innerste Neigung führte. Nachdem er seine Studien erst auf der Gewerbeakademie, dann auf der Bauakademie beendet, trat der Vater seinem Wunsche, der Kunst leben zu dürfen, entgegen. Doch der energievolle junge Mann ließ sich durch solche Hindernisse nicht abschrecken, seiner Neigung zu folgen. Auf eigene Hand bahnte er sich seinen Weg, erst als Feldmesser, dann als Bauführer und endlich als Baumeister, aber immer noch die Ausführungen fremder Bauten leitend. Eine entscheidende Wendung in seinem Leben wie in seiner Kunst trat erst Ende der fünfziger Jahre ein, als er mit Karl Bötticher, dem Verfasser der „Tektonik der Hellenen", bekannt wurde. Aus einem begeisterten Anhänger seiner Lehre wurde er sein Assistent im Lehramt an der Bauakademie und gewann so einen großen Einfluß auf die heranwachsende Architektengeneration. Zugleich fand er, anfänglich durch Privatbauten, Gelegenheit, seine Theorien praktisch zu erproben. 1863 baute er die Provinzial-Irrenanstalt zu Eberswalde. Eine großartige Bauthätigkeit entfaltete er jedoch erst seit dem Jahre 1865, nachdem er sich mit dem Baumeister Schmieden, der fortan seinen Ruhm teilte, zu gemeinsamer künstlerischer Thätigkeit verbunden hatte.

Seit jenem Bau in Eberswalde wurde Gropius gewissermaßen zu einer Autorität für alle Heilzwecken gewidmeten Gebäude. Seine darauf bezügliche Thätigkeit, welche, um nur die hervorragendsten Bauten dieser Art zu nennen, die Irrenanstalten in Altenburg und Jena, die Garnisonlazarethe in Tempelhof bei Berlin, in Königsberg, Küstrin, Düsseldorf, das städtische Krankenhaus in Wiesbaden und das königliche Klinikum in Berlin umfaßt, gipfelt in dem großen städtischen Krankenhaus am Friedrichshain in Berlin, welches, nach dem Pavillonsystem eingerichtet, von den ersten Klinikern Europas als eine Musteranstalt bezeichnet

worden ist und demnach auch schon manche Nachbildung erfahren hat.

Von den Gebäuden für wissenschaftliche und geschäftliche Zwecke, welche Gropius und Schmieden gemeinsam ausgeführt oder entworfen haben, sind zu nennen: die Universität Kiel mit ihren Nebengebäuden (Bibliothek, physiologischem, anatomischem, botanischem und zoologischem Institut), die Universitätsbibliothek in Greifswald, das Verwaltungsgebäude der Berlin-Hamburger Eisenbahn, das Bankhaus der Berliner Handelsgesellschaft und das des Berliner Kassenvereins, das Reichsbankgebäude in Erfurt und das Reichs-Postgebäude in Kassel. Die Liste ihrer Arbeiten ist damit noch lange nicht erschöpft. Doch zeigen jene angeführten Beispiele genugsam, wie vielseitig und umfassend ihre Thätigkeit war und mit welchem eminent praktischen Geschick sie die heterogensten Aufgaben zu lösen wußten, wie sie im Nutzbau und im Kunstbau gleich hervorragendes leisteten. Die Façaden ihrer Gebäude, in welcher sich Ernst und Strenge der Conception mit Gediegenheit der Ausführung paart, sind immer der treueste Ausdruck ihrer Bestimmung. In der strengen Schule des Griechentums erzogen, hat Gropius stets eine allzureiche Dekoration der Façaden, wie sie namentlich während des letzten Jahrzehnts in der Berliner Architektur Mode geworden ist, vermieden. Seine Bauten tragen gewöhnlich eine gewisse Nüchternheit zur Schau, über welche nur der Adel seiner Formen und die eindrucksvolle Gruppirung der Bauteile hinweghelfen. Daß dies jedoch nur in seinen künstlerischen Prinzipien, nicht etwa in einer Beschränkung seines Könnens begründet war, beweisen seine letzten größeren Bauten: die Kunstschule und das Kunstgewerbemuseum in Berlin. Beide Façaden sind durch eine sehr glückliche Zusammenstellung von Backstein und Haustein, von farbigen glasirten Terrakotten und Glasmosaiken auf eine durchaus malerische Wirkung berechnet, welche beweist, wie hoch Gropius die Farbe auch in der Architektur zu schätzen wußte und wie sehr sein Farbensinn entwickelt war.

Auch auf die Berliner Privatarchitektur haben Gropius und Schmieden einen bedeutenden Einfluß gehabt. Namentlich haben sie auf eine zweckmäßige Durchbildung des städtischen Wohnhauses ihr Augenmerk gerichtet und Berlin mit zahlreichen Musterschöpfungen dieser Gattung bereichert. Ihr letzter gemeinsamer Erfolg war der erste Preis in der Konkurrenz um das Leipziger Konzerthaus und die kleine goldene Medaille der akademischen Kunstausstellung, welcher ihnen dieser meisterhafte Entwurf einbrachte.

Um die Begründung des deutschen Gewerbemuseums hat sich Gropius große Verdienste erworben, größere noch als Direktor der königlichen Kunstschule, der er seit 1869 bis kurz vor seinem Tode vorstand, durch Lehre und Beispiel unermüdlich wirkend. Die aufreibende Thätigkeit, der sich Gropius während des letzten Jahrzehnts hingab, hat seinem verdienstvollen Leben ein vorzeitiges Ende bereitet.

Adolf Rosenberg.

Kunsthandel.

R. B. **Von der „Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren" in Facsimile-Reproduktion"**, welche Dr. Georg Hirth in München herausgiebt, wurde kürzlich das zweite Heft „Jost Ammans Kartenspielbuch" in vortrefflichster Nachbildung publicirt.

Aus Meldorf in Schleswig-Holstein wird uns geschrieben: Je seltener in diesen Blättern von den Nordmarken unseres deutschen Vaterlandes und vollends von der Westküste derselben die Rede gewesen ist und auch wohl künftig sein wird, um so mehr möchte Unterzeichneter die Leser der Kunstchronik auf eine Publikation aufmerksam machen, welche in diesen Tagen von dem Photographen Claussen in Meldorf (Kreis Süder-Dithmarschen) ausgegangen ist. Es betrifft dieselbe nämlich die in dem Markus Swynschen Hause zu Lehe bei Lunden (Kreis Norder-Dithmarschen) befindlichen altertümlichen Schnitzwerke, welche zu dem Besten gehören, was die alte schleswig-holsteinische Holzschnitzkunst geliefert hat. Das Markus Swynsche Haus ist wohl das einzige in Dithmarschen, welches in seiner inneren Einrichtung sich so unverändert seit jener Zeit erhalten hat und noch heute von dem Wohlstande seines einstigen Besitzers zeugt, weshalb es vor kurzem von der Landschaft Norder-Dithmarschen angekauft ist, damit das unvergleichliche Denkmal erhalten bleibe. Die Swynen gehörten zu dem Wurtmannsgeschlecht, welches schon von alters her im Dithmarsischen Freistaat berühmt und über viele Kirchspiele verbreitet war, und bildeten nebst den Nannen eine der mächtigsten Kluften derselben; sie selbst hatten ihren Wohnsitz schon vor mehr als einem halben Jahrtausend in Lunden. Markus Swyn, der in seiner Jugend eine sorgfältige gelehrte Bildung genossen hatte, wurde im Jahre 1559 nach Eroberung des Landes von dem Herzog Adolf von Holstein zum Landvogt von Dithmarschen ernannt und suchte in dieser Stellung soviel, wie er konnte, von den alten Freiheiten des Landes zu retten. Er starb im Jahre 1585 in einem Alter von 62 Jahren. Die Publikation des Herrn Claussen umfaßt im ganzen sieben Photographien in einer Mappe, bestehend aus dem Bildnis Markus Swyns und seiner Gattin (das Original befindet sich im Museum Dithmarsischer Altertümer zu Meldorf), ferner einer kleineren Ansicht des Swynschen Hauses von der Rückseite, wo das große Familienzimmer (Pesel genannt) sich befindet, dann diesem selbst und einzelner Teile desselben, als einem großen, herrlich geschnitzten Schranke, einer Bettstelle, dem Kamin und einem Fenster mit geschnitzten Seitenwänden.

Professor Dr. Chalybaeus.

Konkurrenzen.

Aus Frankfurt a. M. wird geschrieben: Seit der Konkurrenz um den Entwurf für ein deutsches Reichstagsgebäude im Jahre 1872 hat kein architektonischer Wettstreit in Deutschland eine ähnliche Beteiligung gefunden, wie die vor einigen Monaten von der hiesigen Königlichen Eisenbahn-Direktion ausgeschriebene Konkurrenz für Entwürfe zum Empfangsgebäude des neuen Centralbahnhofes hierselbst. Nicht weniger als 60 Arbeiten mit etwa 530 Blatt Zeichnungen sind eingegangen, deren Verfasser größtenteils zu den bedeutendsten Architekten Deutschlands zählen. Außer fast sämtlichen hiesigen sind namentlich die Berliner und Hamburger Architekten zahlreich vertreten. Von rheinischen Baumeistern haben sich beteiligt Prätorius und A. Iding aus Köln, Schellen und Kuntze aus Koblenz, Frentzen aus Aachen, Jändges, Boldt & Frings, und Hermann aus Düsseldorf. Zunächst unterliegen die Arbeiten der gutachtlichen Beurteilung der vor kurzem gegründeten Akademie des Bauwesens in Berlin, welche das Preisrichteramt übernommen hat. Bei der großen Zahl der Entwürfe dürften bis zur Entscheidung immerhin einige Monate vergehen; später sollen die Arbeiten in Berlin eine Zeitlang öffentlich ausgestellt werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

J. **Der westfälische Kunstverein**, der seine Ausstellungen bisher auf Münster, wo soeben die diesjährige Ausstellung beginnt, beschränkte, hat infolge des wachsenden Interesses für die bildenden Künste und der lebhafteren Beteiligung in den übrigen Städten der Provinz den Beschluß gefaßt, auch in einigen anderen größeren westfälischen Städten die eingesandten Bilder zur Ausstellung zu bringen. In Münster

ist stets die Vorliebe für die Kunst der älteren Zeit eine sehr lebhafte gewesen; so wurde neuerdings die Sammlung des Vereins durch zwei Stücke des Liesborner Altars bereichert; vielleicht ward dadurch das Interesse für die neuere Kunst etwas zurückgedrängt. Bei der wohlhabenden Bürgerschaft der den modernen Richtungen unserer Kunst näher stehenden großen Industriestädte werden die Werke neuerer Meister nicht die Konkurrenz seitens der Kunst früherer Jahrhunderte zu fürchten haben, wie in der alten Bischofsstadt. Die Düsseldorfer Ausstellung hat in den angrenzenden Industriebezirken das Kunstinteresse lebhaft angeregt, es ist daher begreiflich, wenn die Bewohner dieser Gegenden, deren Interesse auf der Ausstellung in erster Linie von anderen Gegenständen in Anspruch genommen werden mußte, jetzt eine ausgewählte Anzahl guter Bilder in ihren Mauern mit Muße betrachten und aus ihnen ihre Auswahl treffen zu können wünschen.

—

Vermischte Nachrichten.

Eine neue Kunstgewerbehalle zu Berlin. Berlin hat bekanntlich in den letzten beiden Jahren zwei größere Ausstellungen gehabt, die der Berliner Industrie und die von Gegenständen der Fischerei, und es ist eine Freude, zu sehen, welches Leben auf diesen beiden Gebieten dadurch bei der rührigen Bevölkerung der Reichshauptstadt hervorgerufen worden ist. Namentlich der Kunstindustrie ist die Fülle von Ermutigungen und Anregungen jener Ausstellung von 1879 zu gute gekommen, sowohl in Bezug auf Nachfrage, Kauflust und verfeinerten Geschmack beim Publikum als auf Unternehmungssinn und weitschauenden Spekulationsgeist bei den Producenten. Ein neues Symptom davon unter einigen älteren ist die Errichtung einer „deutschen Kunstgewerbehalle" durch einen von einem auserlesenen Ausschusse von Künstlern, Architekten und Kunstgewerbetreibenden unterstützten Unternehmer. Es ist eine Art von ständiger Ausstellung von Gegenständen der Kunstindustrie, verbunden mit dem ganzen Apparate, der zum unmittelbaren Vertrieb und Verkauf der ausgestellten Gegenstände dient. Wie in den großen Kommissionshäusern in London und Paris findet hier das Publikum die verschiedenartigsten Erzeugnisse aus sämtlichen Provinzen unserer nationalen Gewerbthätigkeit auf demselben Fleck zusammen, findet anderseits der kleinste Meister in der Vorstadt, in der Provinz, im entlegenen Gebirgsdorfe Gelegenheit, sich von der Tyrannei des Ladenbesitzers, des Vorkäufers, Agenten, Kommissionärs und ähnlicher Parasiten zu emancipiren und sein Erzeugnis direkt und mit ganz geringen Kosten dem Kauflustigen vor Augen zu stellen. Über die Bedingungen besagt die Geschäftsordnung, die jedermann sich auf die leichteste Art brieflich verschaffen kann, das Nähere. Hier mag als das Wichtigste nur mitgeteilt werden, daß über die Zulassung von angemeldeten Gegenständen eine Jury von sieben Mitgliedern zu entscheiden hat; daß acht Gruppen von Erzeugnissen der Kunstindustrie Anspruch auf Zulaß haben: Möbel, Textilsachen, Metallarbeiten, Töpferei, Bijouterie, Juwelier-, Gold-, Silber- und Elfenbeinarbeiten, graphische Erzeugnisse und Kunstwerke. Die Platzmiete, die auf halbe Jahre berechnet wird, ist nach der Art der auszustellenden Gegenstände verschiedenartig normirt und bewegt sich auf einer Stufenleiter von 25 bis 300 Mk. für den Quadratmeter. Eine Vereinigung von kleinen Ausstellern zum Zweck einer Gesamtausstellung ist gestattet. Das Unternehmen besorgt den Verkauf der ausgestellten Sachen und nimmt 6% von der Kaufsumme als Provision an sich. Auch können auf Wunsch der Aussteller von Zeit zu Zeit Versteigerungen abgehalten werden. Das Publikum zahlt 50 Pf. als Eintrittsgebühr oder entsprechendes Abonnement; von dieser Einnahme werden bei Jahresschluß 20% an die Aussteller verteilt. Diese „deutsche Kunstgewerbehalle" kennzeichnet sich also durchaus als eine Art von Verkaufshalle oder Kommissionshaus im Pariser Stil, nur mit dem Unterschiede, daß die Leitung zur Hälfte in künstlerischen Händen liegt und künstlerischen Gesichtspunkten unterworfen ist. Allerdings verstehen es auch die angedeuteten Pariser Häuser, den von ihnen vertretenen Industriellen Anweisungen über neue Strömungen des Geschmackes oder auch direkte Entwürfe der von ihnen beschäftigten Dessinateurs zur Ausführung zu geben. Mit der Zeit kann auch die neue „deutsche Gewerbehalle" so weit kommen. Einstweilen hat dieselbe eine sehr geschmackvolle und gemütliche Unterkunft in einem Parterreraum und der ersten Etage des sogenannten „roten Schlosses" auf der Spree-Insel, dem königlichen Schlosse gegenüber, gefunden. Man findet in den geschmackvoll eingerichteten Räumen bereits einer Menge von hübschen Sachen: persische und Smyrna-Teppiche von Ehrenhaus, viel Majoliken, eine schöne Etagère von Frau Clara Hanke zu Düsseldorf, in Eichenholz geschnitzt, mit Fliesen als Füllungen, die zierlichen Metallarbeiten der Firma Lauter zu Karlsruhe, Bronzen von Gladenbeck, der im Rheinland wohl bekannte silberne Tafelaufsatz von Rentrop zu Altena, ferner Elfenbeinschnitzereien, Emailsachen, schmiedeeiserne Leuchter, Lampen und Schreibzeug vom Kunstschlosser Fabian zu Berlin, geschnitzte und stilisirte Möbel aller Art, darunter ein wahres Prachtstück, einen in Eichenholz geschnitzten Jagdschrank nach einem für den Herzog von Ratibor hergestellten Original von Seelig. Als eine besonders wohlthätige Zugabe aber stellt sich die etwa in der Mitte der Ausstellungsräume befindliche altdeutsche Kneipe, spätgotisch eingerichtet, dar, in der man rasten und Körper und Geist erfrischen kann, letzteren namentlich, wenn Emil Doepler der Jüngere seine reizenden Fresken vollendet haben wird. Berlin besitzt zur Zeit schwerlich ein sympathischeres Restaurationslokal, und so mag der Besuch dieser deutschen Kunstgewerbehalle allen empfohlen sein, die es nicht für einen Raub halten, bei einem Besuche der sonst für den Fremden wenig ausgiebigen Reichshauptstadt das Nützliche mit dem Angenehmen zu verbinden.

(Köln. Ztg.)

A. R. **Das Wrangeldenkmal in Berlin.** Die deutsche Reichshauptstadt, die denkmälerreichste Stadt Europas, ist in diesem Jahre durch drei Monumente bereichert worden, die den alten Ruhm der Berliner Plastik, welcher namentlich durch die Siegessäule stark gelitten hatte, wieder aufgefrischt: das Denkmal der Königin Luise von Erdmann Encke, das Goethedenkmal von Schaper und das Wrangeldenkmal von Karl Keil, welches am 1. November auf dem Leipziger Platz enthüllt worden ist. Während die beiden ersteren Bildhauer, dem Charakter ihrer Aufgabe entsprechend, Marmor wählen durften, ist das Wrangeldenkmal in Bronze ausgeführt. Auf einem einfachen, in drei Absätzen aufsteigenden Granitsockel, der an der Vorderseite auf eherner Tafel die Widmung trägt, erhebt sich die neun Fuß hohe Statue des Feldmarschalls, der in Kürassieruniform mit dem Helm auf dem Haupte dargestellt ist. In der vorgestreckten Rechten hält er den Marschallsstab, während die Linke den Griff des Säbels umspannt, so daß der Schoß des Waffenrockes an dieser Seite etwas aufgerafft wird. Die an sich keineswegs malerische Uniform hat den Künstler große Schwierigkeiten in den Weg gelegt, die er jedoch mit bewunderungswürdiger Virtuosität überwunden hat. Man kann sich für die bildende Kunst kaum eine langweiligere Aufgabe denken, als zwei preußische Kürassierstiefel nachzubilden. Trotzdem hat der Künstler durch die charakteristische Behandlung des Leders im Gegensatz zu Beinkleidern und Waffenrock eine malerische Wirkung hineingebracht, die das ungefügige Material förmlich belebt. Der Kopf sprüht Leben und kriegerisches Feuer. Die martialische Physiognomie des populären Marschalls konnte nicht energischer und kräftiger zur Erscheinung gelangen. Von allen Seiten bietet die Statue eine charakteristische Silhouette, deren Umriß durch keine disharmonische Linie gestört wird. Höchste Lebendigkeit in beharrlicher Ruhe: das ist das Wahrzeichen dieser Statue wie des ganzen Militärorganismus, dem der also von seinem Könige Geehrte mit Leib und Leben angehörte. Die gegenüberstehende Statue des Grafen Brandenburg, des Ministers Friedrich Wilhelms IV., ebenfalls in Kürassieruniform dargestellt, ein Werk des verstorbenen Bildhauers Hagen, bildet im Charakter wie in der künstlerischen Auffassung zu der neu aufgestellten einen schroffen Gegensatz, den Gegensatz zweier in Kunst und Leben grundverschiedener Epochen. Dort ein zahmer, fast sentimentaler Idealismus, dessen Streben auf höchste Eleganz und Reinheit der Formen gerichtet ist, hier ein kräftiger Realismus, der nur Leben und Natur sucht; dort der zaudernd erwägende, vorsichtige Staatsmann, welcher unter dem Druck einer schwülen, krankhaften Zeit lebte, hier der kecke rücksichtslose Soldat, der alle Knoten mit seinem Schwerte durchhaut!

R. B. **Nürnberg.** Auf dem Terrain des Germanischen Museums wurde kurz vor Weihnachten eine der Riesensäulen aus Miltenberg aufgestellt. Dieselbe besteht aus rotem Sandstein, ist ungefähr 10 m lang und 130 Centner schwer. Sie soll nun nach dem Entwurfe des Direktors Essenwein ein Kapitäl erhalten und eine Reiterstatue der Germania in romanischem Stile aufnehmen. — Eine zweite ganz ähnliche Säule, ebenfalls aus Miltenberg, ist kürzlich im Garten des National-Museums zu München aufgestellt worden. — Diese Miltenberger Säulen, zwölf an der Zahl, sind höchst wahrscheinlich schon von den Römern gefertigt, aber nie vollendet worden, also auch nicht an den uns nicht bekannten Ort ihrer Bestimmung gelangt, sondern lagen und liegen zum größten Teil noch jetzt in ihrem alten Steinbruche. Sie sind in späteren Jahrhunderten mit Steinmetzzeichen und Inschriften versehen worden, welche jedoch ohne besonderes Interesse sind.

R. **Konrad Knolls Unionsdenkmal der Lutheraner und Reformirten der bayerischen Pfalz.** Es mögen vier Jahre sein, daß dem Meister des Münchener „Fischbrunnens" die ehrende Aufgabe gestellt ward, durch seine Kunst das Gedächtnis an die im Jahre 1818 in der Stiftskirche zu Kaiserslautern feierlich vollzogene Vereinigung der Lutheraner und Reformirten zu verewigen. Dem Zeitalter der Reformation und ihrem Geist und Wesen entsprechend, wählte Professor Knoll für das Unionsdenkmal mit Recht die Stilformen deutscher Renaissance und gliederte dasselbe in nachstehend angedeuteter Weise. Auf vorspringenden Sockeln an den beiden abgestumpften Ecken erheben sich die Kolossalstatuen Luthers und Calvins als der beiden Hauptrepräsentanten und Begründer der protestantischen Kirche. Zwischen ihnen sind an der Vorderseite des Sockels in entsprechender Gruppirung die Profilreliefs von Ulrich Zwingli und Martin Bucer, dem ersten evangelischen Pfarrer in Landstuhl und nachmaligen Genossen des reformirenden Erzbischofs Thomas Cranmer in Cambridge, und darüber das en face-Relief Philipp Melanchthons, alle in Marmorkränzen, angebracht. Zwischen denselben sieht man die Wappen der Städte Zweibrücken, Neustadt a. H., Speier, Kaiserslautern und Landau, am Sockel aber das bayerische und pfälzische Wappen, Engelsköpfe und Eichenkränze. An den beiden Seitenflächen befinden sich die Medaillons Ulrichs von Hutten und Franz von Sickingens mit ihren Wappen, dann der deutsche Adler und das Wappen der Sickingischen Veste Ebernburg, der „Herberge der Gerechtigkeit", wie sie zur Zeit der Reformation genannt wurde und des ersten Versammlungsplatzes der Anhänger der lutherischen Lehre in der Pfalz. Nach oben aber schließt das Denkmal mit der Kolossalstatue des Genius des Friedens ab, der in der Linken den Kelch haltend und mit der Rechten einen Palmzweig darüber senkend, milden Blickes herniederblickt und so die Einigung in der Abendmahlslehre und den Religionsfrieden andeutet. Zu seinen Füßen liegt ein Palmenkranz. Der Künstler hat sämtliche Porträtreliefs und die Kolossalstatue Luthers in Marmor ausgeführt und sich damit der Vollendung seines Gesamtwerkes um ein Bedeutendes genähert. Der Reformator steht mit hoch erhobenem Haupte, in der herabgesunkenen Linken die halb geöffnete Bibel, die Rechte mit der Festigkeit der Überzeugungstreue an die Brust gedrückt, vor dem Beschauer. Weist auch schon der Ehering an seiner Hand auf den bereits erfolgten Bruch mit dem Cölibate hin, so zeigt doch die hochaufgerichtete energische Gestalt noch keine Spur der Beleibtheit seiner späteren Jahre. Sein majestätisches Antlitz leuchtet von innerer Glut und Thatkraft und sein Auge scheint einen jener Geistesblitze zu sprühen, mit denen er seine Gegner niederschmetterte. Die Münchener bekommen nur in seltensten Ausnahmefällen den scharfen Klang des Meißels am Marmor zu hören. Unsere Plastiker müssen leider ihre besten Schöpfungen in der Regel dem Erzgießer zur Fertigstellung hinübergeben und dabei nicht selten erfahren, wie das Handwerk den belebenden Schöpfungshauch abstreift. Um so erfreulicher ist es zu sehen, mit welcher Meisterschaft Professor Knoll hier den Meißel geführt und den Marmor beseelt hat. Die Behandlung der Fleischpartien wie des Stofflichen zeigt denselben Grad technischer Vollendung, und nirgends begegnet das Auge den Spuren jenes Sich-bequem-machens, das in neuester Zeit bei unseren Plastikern so eingerissen und zu dessen Entschuldigung behauptet wird, technische Durchbildung schädige den geistigen Gehalt.

Der Historienmaler Georg Schildknecht, der seit fünf Jahren an der Leipziger Kunstakademie als Lehrer für Zeichnen nach der Antike mit gutem Erfolg thätig gewesen ist, hat seine Stelle freiwillig niedergelegt, um nach München überzusiedeln und dort ganz wieder seiner eigenen künstlerischen Thätigkeit zu leben.

* **Unser Mitarbeiter Hermann Allmers** hat in seinem Wohnhause zu Rechtenfleth an der Weser ein Zimmer freskenartig mit Bildern schmücken lassen, welche die Geschichte der Marschen zur Anschauung bringen: Fischfang und Jägerei als den Urzustand der Bevölkerung, Deich- und Schleusenbau, Kampf gegen herrschsüchtige Ritter und Bischöfe, Abwehr der Deiche brechenden Sturmflut, Bauerngericht unter der Staleiche bei Hagen, den heutigen reichen Wohlstand. Diese Darstellungen sollen nun, durch Gedichte ihres Besitzers erläutert, in Lichtdruck herausgegeben werden und sind gewiß in den Häusern jener selbstbewußten Marschbauern der allgemeinsten Verbreitung sicher. Ihr Maler ist der Freiherr v. Dörnberg, der Düsseldorfer Schule angehörend.

Neue Funde in Olympia. Durch ein Geschenk von 20000 Mk., welches eine kunstsinnige Frau in Berlin für die Zwecke der Ausgrabungen in Olympia gemacht hat, ist es möglich geworden, die Arbeiten daselbst, welche wohl noch bis Ende Februar fortgesetzt werden dürften, mit gesteigerten Arbeitskräften zu fördern. Die letzten Funde sind von höchstem Interesse. So hat man, wie die „Kölnische Zeitung" meldet, namentlich durch eine glücklich aufgefundene Bau-Inschrift mit voller Sicherheit das Schatzhaus der Sikyonier, das man vernichtet glaubte, ein Werk aus dem 7. Jahrhundert v. Chr., wieder aufgefunden. Das ist für die Geschichte der alten Baukunst eine Entdeckung von hervorragender Wichtigkeit.

Zeitschriften.

L'Art. No. 313 u. 314.

Agostino di Duccio, sculpteur florentin, von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — Le cabinet de M. Jules van Praet, von Ch. Tardieu. — Vandalisme XII: Italie, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — L'enseignement du dessin aux États-Unis, von F. Regamey. — La gravure sur bois en Amérique, von J. Comyn Carr. (Mit Abbild.) — Études sur l'art, la littérature, la musique d'après les vignettes romantiques III: De l'influence germanique sur l'art romantique, von Champfleury. (Mit Abbild.) — Le Salon libre, von E. Véron. — Adeline, Hippolyte Bellangé et son oeuvre, von E. Véron. (Mit Abbild.) — Les oiseaux dans la nature. Description pittoresque des oiseaux utiles, par E. Rambert et Léo Paul Robert, von E. Véron. (Mit Abbild.) — Sensier, La vie et l'oeuvre de J. F. Millet. Manuscrit publié par Paul Mantz, von E. Véron. (Mit Abbild.) — Publications de la maison Firmin-Didot: Mémoires de Ph. de Commynes, par R. Chantelauze. Nouveaux contes du bibliophile Jacob à ses petits-enfants sur l'histoire de France. L'Égypte, du Caire à Philae par G. Ebers, traduction de G. Maspero; von E. Véron. (Mit Abbild.) — Havard, La Hollande à vol d'oiseau, von A. Piat.

Kunst und Gewerbe. No. 1.

Gottfried Semper, von O. v. S. (Mit Abbild.) — Ueber Antoine Clericy und seine Arbeiten, von F. Jaennicke. — Die Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer zu Brüssel, von Hermann Billung. (Mit Abbild.) — Aus der Permanenten Ausstellung des Bayrischen Gewerbemuseums. — Die Uhrklopfer in der Mustersammlung des Bayrischen Gewerbemuseums. — Kunstgewerbliches aus München. — Jahresbericht des Kunstgewerbemuseums in Berlin. — Dresden: Aus dem Kunstleben. — Das neue Museum in Amsterdam. — Abbildungen: Persischer Fayence-Krug; Alter Schmuck; Zierschränkchen.

Gazette des Beaux-arts. No. 282.

Portrait de Jeanne d'Aragon, par Raphael, von A. Gruyer. (Mit Abbild.) — Le château de Chantilly et ses collections, von G. Lafenestre. (Mit Abbild.) — Les décorations du Panthéon, von Ph. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Un voyage inédit d'Albert Dürer, von Ch. Ephrussi. (Mit Abbild.) — L'oeuvre de Jules Jacquemart, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Florence (publication de la librairie Rothschild), von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — Publications artistiques de la librairie A. Quantin en janvier 1880, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Raphael, compte rendu de l'ouvrage de M. E. Müntz, von A. de Lostalot. (Mit Abbild.)

Preis-Ausschreiben betreffend.

Unter den zufolge unseres Preis-Ausschreibens von Ende September v. J. eingelieferten kunstgewerblichen Arbeiten ist nur eine von dem Preisgerichte eines Preises für würdig befunden worden, und zwar ist für den einen der beiden mit **„Standhaft“** bezeichneten **Regenschirmständer** ein II. Preis zuerkannt worden. Wie sich bei der Eröffnung des Begleitbriefes ergeben, ist diese Arbeit von Herrn Schlossermeister **Ferd. Kayser,** hier, nach dem Entwurfe des Herrn Architekten **Zeissig** gefertigt.

Die übrigen eingelieferten Gegenstände können vom 12. d. M. an wieder abgeholt werden.

Abdrücke von dem **Urtheile des Preisgerichts** sind auf dem Kunstgewerbe-Museum unentgeltlich zu haben.

Leipzig, den 5. Januar 1881.

Der geschäftsf. Ausschuß des Kunstgewerbe-Museums.
Dr. **Gensel,** Vorf.

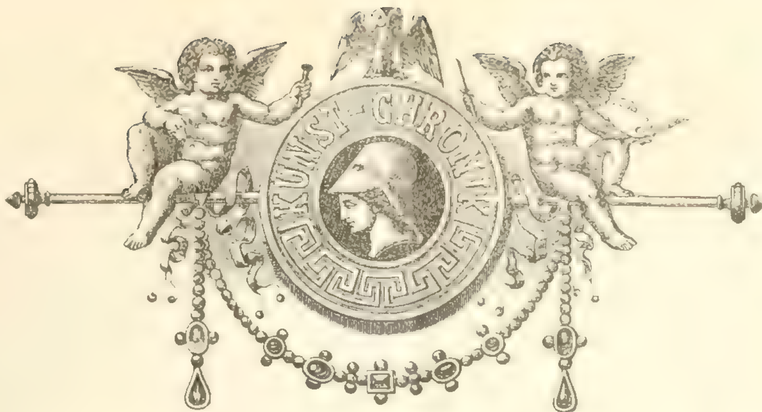
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

10. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

27. Januar



Nr. 16.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Aus dem Florentiner Kunstleben.

Erste internationale Gemälde-Ausstellung der Società Donatello. — Ausstellung der Magazinbilder der Uffizien. — Bereicherung der Galerie.

Dank den Bemühungen der neubegründeten Società Donatello, die es sich zur Aufgabe gestellt hat, die Künste durch periodische Ausstellungen zu fördern, hat nun auch Florenz seine internationale Kunstausstellung zu verzeichnen, die uns eine angenehme Abwechselung in die sonst so tote Herbstsaison brachte.

Das glückliche Gelingen dieser Esposizione Internazionale di quadri moderni hat die rührige Gesellschaft veranlaßt, sofort eine zweite vorzubereiten und nebenher eine Ausstellung von Werken der alten Kunst zu veranstalten, wie sie, wenn auch in größerem Maßstabe, nun schon seit Jahresfrist geplant und versprochen war. Doch wenn Versprechen und Halten überhaupt zwei ganz verschiedene Dinge sind, so wird dies hier doppelt schwierig, wo die Verhältnisse durchweg so traurig wie möglich sind. Man bedenke nur, welch' jähen Sturz die schöne Blumenstadt am Arno gethan, die sich in die Residenz so ganz hineingeträumt hatte und nun nicht bloß vor leeren Kassen, sondern auch vor einer Schuldenlast von ursprünglich 180 Millionen steht, von welcher die nach Rom abgezogene Regierung des geeinigten Königreichs Italien, selbst beim besten Willen, bisjetzt nur schwache Abhilfe gewähren konnte. Die vielen leerstehenden, in der guten Zeit wie Pilze aus dem Boden gewachsenen Mietpaläste, deren Eigentümern eine enorme Steuerlast auf den Schultern ruht, die unbewohnten, damals in allen Vierteln mit vielen Kosten hergerichteten Markthallen und selbst die dem Verfall immer mehr entgegentreibenden alten Zeugen einer ruhmreichen und gewaltigen Vergangenheit — Kirchen und Paläste, denen man die höchst nötigen Reparaturen nun kaum angedeihen lassen kann —, sind wohl ein eben so beredtes Zeugnis für diese Misère wie die Klagen der Geschäftswelt und die sichtbare Not der niederen Klassen. In dieser Hinsicht steht Florenz freilich nicht allein. Zwang doch auch die Not die Stadtverwaltung von **Volterra**, einen Teil ihrer Kunstschätze, Schnitzereien in Elfenbein und Holz, Kassetten, angeblich aus dem 5. und 6. Jahrhundert und solche, die dem 14. und 15. angehören, Bischofsstäbe &c. zu veräußern, nur um die Kosten für ihr neues Museum aufzubringen. Solches geschieht leider mit Erlaubnis der Regierung!

Jedenfalls haben neben anderen Übelständen diese Verhältnisse viel dazu beigetragen, daß man hier zunächst auf die Inscenirung der geplanten großen retrospektiven Kunstausstellung, die uns die Kunstschätze aus dem reichen und im allgemeinen schwer zugänglichen Privatbesitz des gesamten Toskana vor Augen führen sollte, verzichtete, wenn auch die Hoffnung auf ein späteres Zustandekommen nicht aufgegeben ist.

Statt dessen führt uns die Società Donatello im alten Refektorium von S. Croce und in der Cappella dei Pazzi eine sehr wertvolle Ausstellung von Arazzi vor, welche — größtenteils der Galerie der Uffizien und der Garderobe des Palazzo Pitti entnommen — Zeugnis ablegen von der Prachtliebe der alten Florentiner und der außerordentlichen und vielseitigen Unterstützung, welche die gefürstete Kaufmannsfamilie der

Mediceer den Künsten zu allen Zeiten ihrer Herrschaft angedeihen ließ.

Die Ausstellung enthält zugleich eine Auswahl von Handzeichnungen der Uffizien, Kirchengeräte, Spitzen und Stickereien, Münzen und Medaillen, Prunkgefäße und dergleichen mehr. —

Konnten die Berichte über die Florentiner Kunstausstellungen der letzten Zeit wenig Erfreuliches melden, so gewährt uns die erste Esposizione Internazionale di quadri moderni schon ein anderes Bild: einesteils mag der Umstand, daß man in diesem Falle neben den Künstlern des Auslandes auszustellen hatte, unter den heimischen Kräften und ihren Werken zu einer sorgfältigeren Auswahl geführt haben, und dann bot die eben zur Rüste gegangene vierte allgemeine Kunstausstellung von Turin Gelegenheit, hier die größeren und verdienstlicheren Schöpfungen italienischer Abstammung in die Schranken zu führen. Was das Ausland zu dieser Ausstellung beigesteuert hat, beschränkt sich im wesentlichen auf Pariser Bilder, und das Beste ist von den Ausstellungen in München und Paris her mehr oder weniger bekannt. Holland, Belgien und Spanien waren schwach, noch schwächer Deutschland vertreten.

Als Ausstellungslokal diente der im linken Stadtteil am Lung-Arno Serristori gelegene Palazzo Serristori, dessen im Jahre 1873 ausgebaute, der Kirche S. Croce gerade gegenüberliegende Front eine stattliche Reihe von größeren und kleineren Zimmern und Sälen mit ausreichendem Lichte darbot.

Hier eröffnete König Humbert am 13. September die Ausstellung. Der officielle, dritte Schlußkatalog weist 369 Stücke nach, von denen einige wenige Nummern auf die Plastik kommen, eine andere, größere Zahl den vorhandenen Radirungen, den Aquarellen und Stiftzeichnungen zufällt. Die französische Sektion hatte vier größere Räume ausschließlich für sich occupirt, vier andere Italien, während in den weiteren sieben die Sezione mista ihren internationalen Sitz aufgeschlagen und neben den eigenen Landeskindern die Holländer und Belgier, Franzosen und Deutsche, Schweden und Engländer, Spanier und Amerikaner vereinigt hatte.

Nachdem wir auf dem Podest der großen Freitreppe an Delaplanche's liebreizender, frisch und glücklich komponirter (wenn ich nicht irre, 1879 in München mit einer Medaille 1. Klasse ausgezeichneter) „Musik" vorbei passirt sind, fesseln uns, oben angelangt, zwei vortreffliche Porträts von dem Engländer Watts, der uns den Bibliothekar der königlichen Bibliothek in London, Ant. Panizzi, vorführt, und Gaillards bis ins kleinste Detail sorgfältig durchgeführter Mons. de Ségur; beiden gegenüber hat Füßli's Bildnis des hiesigen Galeriedirektors Chiavacci einen schweren Stand.

Durch den kleinen zweiten Raum, in welchem einige Aquarelle und Stiftzeichnungen ausgestellt sind, gelangen wir weiter zu den italienischen Sälen, in denen technisches Können und Nichtkönnen, reiche Anlage und Unvermögen bunt durcheinander laufen. Es läßt sich indessen nicht leugnen, daß seit einer Reihe von Jahren erhebliche Fortschritte gemacht worden sind. Ob die einheimische Kritik aber gut thut, nun alles und jedes in den hochtrabendsten Ausdrücken zu loben und den Tadel möglichst hintan zu halten, muß dahingestellt bleiben. Von Domenico Morelli's „Versuchung des heiligen Antonius", die uns von der Turiner Ausstellung überkommen ist und hier, so zu sagen, eines der Effektstücke bilden sollte, ist denn doch zu mächtiger Lärm geschlagen worden. Die auf dem Bilde sich als Versucherinnen gerirenden körperlosen Wesen, die Matte, unter welcher die dem zusammengekauerten Heiligen zunächst sich befindende ihre Künste versucht, die Grotte selbst, in welcher der Vorgang spielt, haben alle ein und denselben weichlichen Seifenton; die Komposition ist zu schwächlich, als daß der Ruf gerechtfertigt erschiene, der auch diesem neuesten Werke des Neapolitaners voranging. Matteo Lovatti stellt ein großes figurenreiches Bild aus, dessen Wert weniger in der Komposition als in dem geschickten Vortrag des Einzelnen liegt; es zeigt uns eine „Revue vor S. Majestät dem König Humbert": rechts im Vordergrunde der König mit Gefolge, links, nach hinten gedrängt, die Bersaglieri in Reih' und Glied, Mann für Mann — in der Anordnung alles sicher, eine getreue Nachbildung der Wirklichkeit, der nur die künstlerische Umgestaltung fehlt; die einzelnen Köpfe gut individualisirt, wenn es auch bei manchem ihrer Träger schwer fällt, das richtige Pferd für ihn herauszufinden.

Eine eigentümliche, gewiß viel versprechende Erscheinung ist Francesco Michetti; seine „Pescatori di Tondine", Fischerinnen und nackte Buben, in der blauen Meerflut stehend und mit dem Fange beschäftigt, sind in ihren Bewegungen gut beobachtet und trotz des grellen Farbenauftrags der keineswegs einheitlichen Komposition eine vor vielen hervorragende Leistung. De Alberti's große „Attacke der königlichen Carabinieri bei Pastrengo" (im Kriege von 1848), vom König auf der Turiner Ausstellung angekauft, gehört in Zeichnung und Harmonie der Stimmung, in Wahrheit und Wirksamkeit des Kolorits zu den guten Bildern der italienischen Sektion, denen noch De Nittis (Paris), Tito Conti und Francesco Vinea mit guten Porträts, letzterer auch mit einer Wiederholung seines größeren Bildes „Eine japanische Venus", angereiht sein mögen. Prof. Fattori's kleine Episode aus dem italienischen Kriege von 1866, das Platzen einer Bombe in einer den Bergabhang

herabrasselnden Batterie, verdient ebenfalls erwähnt zu werden, desgleichen das von dem Turiner G. Batt. Quadrone trefflich gezeichnete, in der Farbe gut gestimmte „Urteil des Paris", eine glückliche Humoreske. Der Künstler versetzt uns in das Studio eines Malers, wo drei Modelle um den Siegespreis sich bemühen. Der Bucklige, welcher den Paris abgiebt, mag augenscheinlich lange zwischen den beiden hübschen und jungen Erscheinungen, die in völliger Nacktheit auf einer Truhe, mit dem Rücken gegen den Wandgobelin gelehnt, vor ihm stehen, geschwankt haben — schließlich muß ihn aber doch die Venus in Fesseln schlagen, und diese erscheint in Gestalt des dritten Modelles, einer dicken, unschönen Donna kanonischen Alters, welche züchtiger als ihre Genossinnen, ihr Gewand nur halb herabgelassen hat. Paris Gobbo indessen, ganz überwältigt von diesen kaum enthüllten Reizen, avancirt mit unnachahmlicher Grazie nach vorn, um der feisten Venus den Preis, eine Rose, zu überreichen.

In der französischen Abteilung gehören die größten Stücke wohl dem Staate oder Herrn Edm. Turquet, dem Sekretär des Ministeriums der schönen Künste, im übrigen sind es meist bekannte Sachen, die noch den letzten Pariser Salon mitgemacht und daher auch in diesem Blatte schon ihre Besprechung gefunden haben.

In den letzten Räumen bringt Ethofer einige Erinnerungen an S. Scolastica in Subiaco, von denen eine „Die Klostersuppe" für die Verloosung angekauft worden ist; seine „Bibliothek" aus dem gleichen Konvent zählt zu den besten Arbeiten der Ausstellung. Von Weimaranern, wenn man so sagen darf, sind Strups und Schennis da, ersterer mit einem wunderlich aufgefaßten, aber äußerst fleißig durchstudirten Bilde „Jugend und Alter": eine alte sitzende Frau, deren rechter Arm im vollständig rechten Winkel vom Stuhl herabhängt, ist eingeschlafen, auf ihrem Schoße sitzt ein ebenfalls mit Morpheus sich balgender derber Junge in ebenso eigentümlichen Spreizungen. — Das von Sarah Bernhardt angemeldete „Mädchen und der Tod" war nicht eingetroffen, sie selbst aber durch eine Büste in Wachs, mit aufgetragenen Farben, von Desiderio Ringel vorgeführt.

Ehe wir indessen zur Plastik übergehen, muß noch in kurzem der Radirungen und Stiche gedacht werden, denen gleichfalls ein besonderer Raum zugewiesen war. Hier finden wir Gaillard wieder und diesmal in seinem eigensten Element. Sein Porträtkopf Leo's XIII. ist unübertrefflich, weniger gut der Pio IX.; sonst finden sich von ihm meist Arbeiten nach alten Meistern, so eine Madonna von Botticelli und eine von Giov. Bellini, ein Porträt Giov. Bellini's (Kapitol), ein Porträt von Antonello da Messina (Louvre), die Reiterstatue Gattamelata's und anderes mehr. Auch Makarts Einzug Karls V. in Antwerpen war durch die in „L'Art" publicirte Radirung von Lalauze vertreten.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

Paris, Mitte Januar 1881.

Der 12. Januar 1881 wird vielleicht in der Geschichte der französischen Kunst zum Gedächtnistage werden. An diesem Tage nämlich hat die Gesamtheit aller derjenigen Künstler, welche jemals auf einer Ausstellung figurirten, in freier Wahl eine Jury gewählt, welche den Modus, den Ort und den Zeitpunkt der zukünftigen Ausstellung festsetzen soll. Fünfzig Maler, zwanzig Bildhauer, zehn Architekten und zehn Kupferstecher wurden von der Masse ihrer Kollegen mit dieser Aufgabe betraut. Diese neunzig Jurymitglieder werden ein allgemeines Reglement erlassen und werden sich dann wahrscheinlich in Sektionen teilen, Kommissionen, Specialkommissionen, Viertelkommissionen bilden, kurz den ganzen Apparat der Freiheit ins Werk setzen. Soll man deshalb Viktoria schießen und für immer: „Es lebe die freie Kunst"! rufen? Ach, ich fürchte, daß der Siegesruf etwas verfrüht sein dürfte und daß das Resultat Siegern und Besiegten die gleiche Enttäuschung bringen wird. Um sich den Stand der Sache klar zu machen, muß man etwas zurückgreifen. Vor einem Monate meldete ich Ihnen, daß der oberste Aufsichtsrat für die bildenden Künste, welchen unser Unterstaatssekretär mit eben so viel Zuvorkommenheit wie Naivetät zusammenberufen hatte, diesen mit Grazie hat sitzen lassen, indem er beschloß, die Ausstellungen für alle Zukunft frei zu geben, zugleich aber für die nächste Ausstellung Herrn du Sommerard zum Direktor erwählte. Die Optimisten versicherten, alles werde vortrefflich gehen, umsomehr, als man die alten Geleise wieder zu benutzen gedachte in Gestalt des Verwaltungsapparates der früheren Ausstellungen. Man spielte damit der Republik und ihrem Unterstaatssekretär einen Streich. In dieser Welt soll man jedoch niemals das Spiel für verloren geben! Irgend jemand machte plötzlich die Entdeckung, daß der Verein, dessen Präsident Herr du Sommerard ist, in seinen Statuten keinen Paragraphen besitzt, der ihm gestattet, Ausstellungen zu leiten, noch weniger, sie zu organisiren. Solchen Skrupeln gegenüber — was that Herr du Sommerard? Er zog sich zurück! Man würde das menschliche Herz im allgemeinen und das der Unterstaatssekretäre im besonderen schlecht kennen, wenn man annehmen wollte, daß Herr Turquet sich gefühllos zeigen werde gegenüber diesem Rücktritt, den er einigen Grund hatte vorauszusehen. Den ersten Erfolg hat Herr du Sommerard errungen, den zweiten

Herr Turquet; aber wer wird schließlich die Schöne heimführen? Wir wissen es nicht. Nur scheint es uns jetzt sehr wahrscheinlich, daß beide Herren leer ausgehen und daß die von jetzt an freien Künstler hinfort respektvollst Regierung und Patronage laufen lassen werden. Nehmen wir an, und diese Annahme ist nur zu gut begründet, daß unsere schöne Jury aus 90 Mitgliedern mit den Erbauern des babylonischen Turmes einige Ähnlichkeit haben werde, daß die Bildhauer nicht dieselbe Sprache wie die Architekten reden und daß die Kupferstecher die Maler nicht verstehen werden, ja, was die Maler selbst betrifft, so würde ich mich sehr wundern, wenn Herr Bouguereau sich mit Herrn Roll und Herrn Gervex verständigen würde: ist es da nicht eine ganz gerechtfertigte Hypothese, wenn ich annehme, daß man Reden halten, diskutiren, sich streiten aber zu nichts kommen wird? Bedenken Sie, daß die Ausstellungen bei uns am 1. Mai eröffnet werden, daß die Kunstwerke im Laufe des März eingeliefert werden müssen, und daß man vorher die Aussteller benachrichtigen muß. Wenn alles rechtzeitig fertig werden soll, muß das Reglement vor dem 15. Februar veröffentlicht sein. Man hat also nur noch einen Monat Zeit, um das alles in Ordnung zu bringen. Und wenn man nicht rechtzeitig damit fertig wird, ist es da nicht wahrscheinlich, daß die Delegirten der famosen Jury eines schönen Tages geschorenen Hauptes im Büßergewande Abbitte thun und sich unserem Unterstaatssekretär zu Füßen werfen werden, mit der inständigen Bitte, es zu machen wie früher und die Ausstellungen in die Hand zu nehmen, wie wenn man niemals daran gedacht hätte, sie seinen Händen zu entreißen?

Wenn die Dinge diesen Lauf nehmen werden, wer könnte leugnen, daß Herr Turquet dann die Partie gewonnen hätte? Er würde die Schöne heimführen.

Glauben Sie nicht, daß ich ein Gegner der Freiheit der Künstler bin; im Gegenteil! Ich bin ihr warmer Verteidiger. Unglücklicherweise ist aber die Freiheit eine Treibhauspflanze; wenn man sie den Unbilden des Winters ohne Schutz und Vorsicht aussetzt, muß man fürchten, daß sie erfriere. Wir haben in Frankreich seit bald zwei Jahren einen Verein von unabhängigen Künstlern, welcher sich zu dem Zwecke gebildet hat, Specialausstellungen zu organisiren, welcher einen eigenen Ausstellungsraum besitzt, dessen Mitglieder ihre Plätze durch das Los zugeteilt bekommen. Der Verein prosperirt, er kann als Muster gelten und für andere ein Gegenstand des Neides sein. Ich meine den Verein der Aquarellisten. Wissen Sie, wie viel Mitglieder er hat? Zwanzig am Anfang, jetzt glaube ich zweiundzwanzig, und seit dieser Vermehrung ist die Harmonie schon ein wenig gestört! Bis zu den dreitausend Mitgliedern, die da eben votirt haben bei der Wahl der großen Jury, ist es noch weit, und ich glaube, wenn der Verein der Aquarellisten 2978 neue Mitglieder bekommen würde, so wäre es mit seiner Harmonie für immer aus! Die Freiheit ist eine ernste Sache, zu deren Bewerkstelligung man mehr als drei Wochen braucht. Alle Welt rechnet auf eine Ausstellung, die Künstler, um ihre Werke zu zeigen und zu verkaufen, das Publikum, um sie zu bewundern oder zu kritisiren. Vor allem andern muß sie stattfinden: und sie wird stattfinden! Könnte man nicht hinterher über die Principien diskutiren, ohne sie anzuwenden?

Die Hauptsache ist doch, daß wir all die schönen Bilder, die man für uns malt, auch zu Gesicht bekommen, und daß diejenigen, die für ihren Ruhm gearbeitet haben, auch den Lohn für ihre Mühen empfangen! Glaubt man etwa, Hr. **Henner** wäre sehr erbaut davon, wenn er seinen heil. Hieronymus für sein Atelier gemalt hätte, oder Hr. **Bonnat** seine Porträts für seine Modelle? Hr. **Carolus Duran** arbeitet an einem Bilde christlichen Gegenstandes, dem sicher die Beleuchtung im „Salon" noch besser zu Gesicht stehen wird als die einer Kirche. Und nun vollends Herr **Munkacsy**, der auf der nächsten Ausstellung ohne Zweifel eine der ersten Stellen einnehmen wird. Er arbeitet gegenwärtig an einem riesigen „Ecce Homo": Pilatus, zur Rechten des Beschauers, ist auf seinem Richterstuhl in Nachdenken versunken, der öffentliche Ankläger steht da mit erhobenen Händen, Christus im weißen Gewande — doch ich darf das Geheimnis nicht weiter ausplaudern. Das aber kann ich sagen, daß Herr **Munkacsy** bei der Behandlung des für ihn ganz neuen Gegenstandes in so großen Dimensionen sich selbst übertroffen, daß er auch bei dem Bilde religiösen Inhalts die unvergleichliche Originalität, den persönlichen Stempel sich voll gewahrt hat, welche alle seinen Werken eigen sind. Es ist alles neu, alles frisch erfunden in dieser Darstellung, deren Gegenstand für längst erschöpft galt. Es ist ein schönes Ding, niemand etwas schuldig zu sein! Auch in der Kunst muß man sich auf die Freiheit verstehen, und ich für mein Teil kenne keinen freieren Künstler als Herrn Munkacsy. A. B.

Todesfälle.

Der Tiermaler Eugen Verboeckhoven ist am 19. d. M., 82 Jahre alt, in Brüssel gestorben.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. Berliner Nationalgalerie. Zu der vor einigen Monaten für die Nationalgalerie erworbenen „Episode aus den Kämpfen vor Metz" von Ludwig **Kolitz** in Düsseldorf ist neuerdings noch ein zweites Gemälde desselben Meisters, eine „Scene aus dem Gefecht bei Vendôme", angekauft worden. Dieses stellt die Eroberung eines auf einer Anhöhe postirten, von der in die Flucht geschlagenen Bedeckung bereits verlassenen französischen Geschützes durch preußische Infanterie dar und ist bereits vor einigen Jahren entstanden.

— In einer figurenreichen Komposition, einem „Waldfeste“ im Kostüm der Ausgangszeit des siebzehnten Jahrhunderts, ist der Galerie gleichzeitig eine sehr bemerkenswerte Arbeit des bisher in ihr noch nicht vertretenen Wilhelm Diez zugeführt worden.

R. **Münchener Kunstverein.** Kaiser Franz I. nannte Baiern in seiner kaustischen Weise das „Probierlandl“. Man wird unwillkürlich daran erinnert, wenn man sieht, wie dieses „Probieren“, freilich nur in entsprechend kleinerem Maßstab, im Münchener Kunstverein ständige Übung geworden. Kaum war vor ein paar Jahren beschlossen worden, nach dem Vorgange anderer großer Kunstvereine eine Vereinsgalerie anzulegen, so trat auch schon im vorigen Jahre der Verwaltungsausschuß mit dem Antrage hervor, den bezüglichen Paragraphen wieder aufzuheben, wurde aber glücklich damit zurückgewiesen. Sechsundfünfzig Jahre hat der Gewinstverlosungsplan gute Dienste geleistet, und nun wird er ohne alle äußere Veranlassung beseitigt und durch einen neuen ersetzt. Hiernach wird die Reihenfolge der Gewinste nicht mehr durch Auslosung, sondern nach der Zeit ihres Ankaufes bestimmt, und die der Verlosung anwohnenden Mitglieder erhalten ein gedrucktes Verzeichnis der mit arithmetisch fortlaufenden Nummern versehenen Gewinste, so daß der erste Zug aus dem Glücksrade die Ziffer 1 dieses Verzeichnisses und so fort gewinnt. In das Glücksrad selbst werden nunmehr die Namen der Spielberechtigten eingelegt und zwar unmittelbar vor der Verlosung. — Für die Vereinsgalerie wurde jüngst V. Weißhaupts „Wilder Stier“, den Lesern durch die Radirung von W. Wörnle (15. Jahrg. S. 224) wohlbekannt, um die Summe von 5000 Mk. erworben. Das Bild hat gewiß seine Vorzüge; indes ist es aufgefallen, daß der Verwaltungsausschuß gerade dieses Bild wählte, das schon seit Jahren von Ausstellung zu Ausstellung ging, um schließlich wieder in die Hand des Künstlers zurückzukehren. L. v. Hagn malte mit geistreichem Pinsel und dem ihm eigenen Adel der Stimmung eine Audienz bei Leo XIII. Seit langer Zeit sahen die Räume des Kunstvereins kein so stimmungsvolles tiefharmonisches Ganzes mehr wie dieses Bild mit seinen uns fremdartig anmutenden Gestalten in weißen und roten Talaren, alten malerischen Gewändern und den auf eine weit hinter uns liegende Kunstperiode hinweisenden Räumlichkeiten. Und doch blieb es dem Künstler selbstverständlich nicht erspart, der Gegenwart mit ihrem schwarzen Frack und der weißen Halsbinde gerecht zu werden. Um so größer erscheint sein Verdienst, daß trotzdem die weihevolle, echt künstlerische Gesamtstimmung auch nicht im mindesten gestört ist. Der wunderbare Reiz, den Alb. Kellers „Römische Villa“ auf den Beschauer ausübt, liegt wie beim vorigen Bilde zunächst in der wundersam glitzernden und flimmernden Luftstimmung des nach außen durch Mauern mit Säulengängen und blühenden Bäumen abgeschlossenen Marmorbassins, in welchem zwei schöne feingliederige Mädchen scherzen. Durch Grönwalds „Nachmittagskaffee im Garten eines Rokokoschlößchen“ geht ein leichter Zug alter Düsseldorfer Romantik, der gegenüber der frische Realismus in Ernst Zimmermanns „Fischersfrau mit Kind“ noch schlagender wirkt. Vielleicht sind nur die Maßverhältnisse der Lebensgröße für den innerlich ja doch nur unbedeutenden Stoff zu groß gegriffen. Dagegen halten sich Ant. Seitz' „Pfändung“, in des Meisters Weise minutiös ausgeführt, und Jos. Brandts „Auf Vorposten“ in dem Rahmen von Kabinetsstücken, ohne deshalb an Wirkung hinter jenem zurückzuweichen. Ludw. Hartmann brachte eines seiner durch Komposition, Zeichnung und Kolorit gleich anziehenden Pferdebilder, und ihm folgten Frau Biedermann-Arendts mit einem frisch und lebendig aufgefaßten, von Dachshunden festgehaltenen Fuchse, und Braith mit einer meisterhaften Leistung, einer durch einen Hohlweg bergab getriebenen Schafherde. Den Übergang vom Genre zur Landschaft bildet eine „Araberkarawane“ von Berninger, der über die „Küste von Algier am Abend“ wieder jenes flüssige Gold ausgoß, das er auf seiner farbenprächtigen Palette führt. Unter den anderen Landschaften nimmt J. G. Steffans „Kleine Felsschlucht“ mit ihrer noblen Auffassung und den brillant gemalten Einzelheiten die erste Stelle ein. Ihr reihen sich zwei Bilder von Paul Weber, darunter eine Hochsommerlandschaft nach einem Gewitterregen, und ein „Fischerdorf an der Küste der Bretagne“ von J. Bauck, eine der glänzendsten Leistungen dieser Meisterin, würdig an. Auch die „Parklandschaft mit See“ von Th. Kotsch und Haubtmanns „Theater von Taormina“ verdienen ehrende Anerkennung. Sindings „Norwegische Einöde“ bietet außer dem künstlerischen auch noch geographisches Interesse durch ihre absolut fremdartige Erscheinung, während F. C. Mayer durch vollendete Wiedergabe der perspektivischen Wirkung und durch gewissenhafteste Stilisirung der Einzelheiten dem allbekannten Innern der Sebalduskirche mit dem berühmten Grabmal neue Schönheiten abgewann. Von Prof. J. L. Raab war eine Reihe von Radirungen nach Gemälden von Raffael, Rembrandt, Murillo, Rubens, Pieter de Hooghe und ein Stich nach Tizian ausgestellt, welche geeignet sind, die vollendete Meisterschaft des trefflichen Künstlers ins beste Licht zu stellen. Einen eigenen Eindruck machte eine Anzahl von Radirungen Hechts nach Murillo (kopirt durch Lenbach) durch die Derbheit der Auffassung und der Nadelführung.

Sn **Das Bildnis Ernst Hähnels**, mit welchem Prof. Leon Pohle in Dresden die letzte akademische Ausstellung in Berlin beschickt hatte, wurde von dem Besitzer dem Leipziger Museum zum Geschenk gemacht. Diese Erwerbung ist eine doppelt erfreuliche, sowohl in Hinsicht auf die dargestellte Persönlichkeit als auch in Bezug auf den künstlerischen Wert, da das Gemälde die Vorzüge sprechender Ähnlichkeit, edler Auffassung und gediegener Durchführung in sich vereinigt.

Vermischte Nachrichten.

□ **Aus den Wiener Ateliers.** Professor Angeli ist mit Arbeiten überhäuft. Sein Atelier steht voll angefangener, zum Teil der Vollendung ganz naher Porträts, deren Originale fast ausschließlich der vornehmsten Gesellschaft angehören. Durch besondere Eleganz in der Behandlung sticht das Bildnis der Erzherzogin Maria Theresia hervor, welche der Künstler in einer Landschaft auf einer Steinbank sitzend dargestellt hat. Das fein modellirte schöne Antlitz schaut (etwa im Halbprofil) nach links. Die vornehme Dame hat ihren Blick eben von einem Buche erhoben, in welchem sie unmittelbar vorher gelesen zu haben scheint und das sie in der rechten Hand hält. Der linke Arm ruht auf der Lehne der Bank. Ein dunkelrotes Sammetkleid mit Goldbesatz hebt den an und für sich schönen Teint der Dargestellten, und eine Perlenkette leitet die Augen des Beschauers auf die Formen des wohlgebildeten Halses hinüber. — Canons Thätigkeit nimmt gegenwärtig zumeist das für das Kronprinzenalbum bestimmte Blatt ein. Der fertige Karton dazu macht einen geradezu überraschenden Eindruck. Eine Menge der reizendsten Putti ist um den Triumphwagen Hymens in anmutiger Weise gruppirt; der jugendliche Gott selbst steht, die Hochzeitsfackel schwingend, auf dem von Amoretten gezogenen Gefährt. Vor demselben (links auf dem Bilde) gewahren wir Amor als Postillon reitend. Die schwierige Aufgabe, ein buntes Treiben so vieler nackter Kindergestalten in abwechselungsreicher und doch klarer Weise darzustellen, ist hier, wie schon angedeutet, überraschend gut gelöst. Canon hat an dem vorläufigen Ölbilde für dieses Blatt die Untertuschung nahezu vollendet. Außer dieser Arbeit finden wir bei ihm ein männliches Brustbild angefangen. Sehr interessant ist ferner ein halbfertiges Bild, eine zoologische Rarität, nämlich einen Bastard von Fuchs und Wolf darstellend. Das Original wurde im vorigen Jahre in Ungarn erlegt und ist wahrscheinlich das Produkt einer Kreuzung der genannten Tiere, wie der äußere Habitus und der Schädel dieses Individuums vermuten lassen. Es ist dieser sonderbare Vierfüßler aus der Hundefamilie um so interessanter, als die erwähnte Kreuzung bisher weder in der freien Natur noch bei künstlicher Züchtung beobachtet wurde. Canon hat das Tier genau in Lebensgröße, im Profil nach links dargestellt, und diese Verewigung durch Künstlerhand wird nicht verfehlen, bei Zoologen und Kunstverständigen Aufsehen zu erregen. Canon sieht die Tiere nicht allein mit den Augen des Malers, sondern auch mit denen des vergleichenden Anatomen an, so daß ein Tierbildnis von seiner Hand jederzeit von Bedeutung sein wird. — Bei Robert Ruß, von dem erst kürzlich eine überaus liebliche Landschaft im Charakter der Gegend von Bozen an den Kunsthändler Hirschler übergegangen ist, finden wir neben zahlreichen Errungenschaften seines

Sommeraufenthaltes in Südtirol, d. h. neben einer großen Anzahl von Skizzen und Studien nach der Natur, auch mehrere Gemälde in verschiedenen Stadien der Vollendung. Das jüngste derselben, das schon die Bezeichnung 1881 trägt, stellt eine enge Straße dar, wie dergleichen in den Orten von Südtirol häufig zu finden sind. Auf diesem nach Motiven aus Klausen bei Bozen komponirten kleinen Bilde ist ein reges Leben dargestellt; im Vordergrunde wird Gemüse verkauft, im Mittelgrund hat ein ochsenbespannter Wagen Halt gemacht und versperrt nahezu den Durchgang durch die schmale Straße. Eine warme sonnige Stimmung durchwaltet das Ganze. Ein zweites Bild ist erst untermalt. Man sieht darauf ein Terrain in der Art der unmittelbaren Umgebung der Linienwälle Wiens; dort finden wir, von den letzten Strahlen der sinkenden Sonne vergoldet, spielende Kinder, meist der ärmeren Bevölkerung angehörend. Ein mit der bekannten Springschnur hantirendes Mädchen links gegen die Mitte zu ist eine der auffallendsten Figuren dieser Komposition. Aus dem für die geologische Abteilung der neuen Hofmuseen bestimmten Bildercyklus wurde die Ortlergruppe und die Westküste von Helgoland dem Maler Rob. Ruß übertragen. Diese beiden Bilder nun finden wir der definitiven Aufstellung harrend in dem Atelier des Künstlers. Die Küstenlandschaft von Helgoland giebt einen Begriff von den Erosionswirkungen, welche das Wasser in seinen verschiedenen Formen als flüssiges Element, als Eis und Schnee sowie durch den an jener Küste besonders starken Wellenschlag auf die scheinbar unveränderlichen Gesteinmassen ausübt. Aus den frischen Bruchflächen des Felsens und dem darunter befindlichen Gerölle schließen wir darauf, daß an der dargestellten Felswand erst vor kurzem ein bedeutender Absturz stattgefunden hat. Im Vordergrunde des Bildes wälzt eine höchst interessant behandelte Brandung ihre Wogen über den Mast eines gescheiterten Schiffes. Auf der ganzen Gegend lastet ein düsterer Gewitterhimmel, der die ernste Stimmung, welche dem Sinn des Bildes entspricht, wesentlich erhöht. Noch muß erwähnt werden, daß Ruß für das Kronprinzenalbum ein Aquarell begonnen hat, das eine Stimmung nach dem Regen wiedergiebt. Auf einem Gartenwege, der noch von tausend Pfützchen glänzt, kommt aus dem Mittelgrunde des Bildes eine Mädchengruppe nach vorn geschritten. Die Sonne eines späten Sommernachmittags beleuchtet die einfache Landschaft.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Mittwoch den 8. Dezember v. J. vereinigte sich die Gesellschaft zur Feier ihres 40. Winckelmannsfestes. Der Vorsitzende, Herr Curtius, eröffnete dieselbe mit einem Nachrufe an die der Gesellschaft im Laufe des verflossenen Jahres durch den Tod entrissenen Mitglieder: den Bildhauer Gilly, den Geh. Leg.-Rat von Jasmund, den Privatdocenten Dr. Heller, den Professor Nitzsch und den Oberhofbaurat Strack, der zu dem engsten Kreise derer gehörte, welche die Gesellschaft ins Leben gerufen und lebendig erhalten haben, ein Mann, in dem wissenschaftliche Forschung und künstlerisches Schaffen harmonisch vereint waren. Aus seinem Nachlaß waren zum Teil farbig ausgeführte Zeichnungen ausgestellt, auf das Löwenthor, das Dionysostheater, Olympia, das platäische Denkmal u. a. bezüglich. — Außerdem waren ein umfassender Plan der Altis und Umgebung, den Herr Kaupert nach seiner im Frühjahr veranstalteten Aufnahme entworfen hatte, und eine vom Bildhauer Herrn Walcher modellirte Reliefkarte von Athen ausgestellt. Als Festprogramm gelangte eine Schrift von Dr. Furtwängler „Der Satyr aus Pergamon" zur Verteilung. Zugesandt vom Verfasser war die Schrift Zinzow's über Eros und Psyche. Die Vorträge begannen mit einem der Gesellschaft gewidmeten Berichte von Humann aus Smyrna, worin derselbe eine von Plänen und Ansichten begleitete Schilderung uralter Felsbauten am Sipylos oberhalb Magnesia gab. Hierauf besprach Dr. Milchhöfer, welcher als Gast anwesend war, die korinthischen Thontafeln des königlichen Museums, über deren Fundstätte er an Ort und Stelle Ermittelungen vorgenommen hatte. Danach waren dieselben in einem heiligen Haine des Poseidon, dessen Figur sie in mannigfachen Variationen wiederholen, an Bäumen aufgehängt. Die übrigen Darstellungen geben von dem reich entwickelten Kulturleben Korinths im siebenten und sechsten vorchristlichen Jahrhundert ein reiches Bild. Außer Jagd, Viehzucht und Landbau sind Krieg, Schiffahrt und Gymnastik vertreten. Besonders lehrreich sind die Scenen industrieller Thätigkeit: des Bergbaues, der Metallschmelze, der Gefäßfabrikation. Auch diese stehen in engster Beziehung zum Lokal; denn eben hier findet sich die weiße Töpfererde, und Bergwerksschachte sind in unmittelbarer Nähe nachzuweisen. Auch mythologische Scenen sind dargestellt; zahlreiche Inschriften im ältesten Alphabet erhöhen den Wert dieser korinthischen Funde. — Herr Robert deutete das Ann. d. Inst. 1878 tav. d'agg. C. publicirte Ruveser Vasenbild auf den Mythos von Orion, Eos und Artemis (Apollodor I. 4, 3. Hygin. Astron. II. 34). — Herr Mommsen behandelte eine in Venedig wieder zum Vorschein gekommene lateinische Grabinschrift, welche, bisher für unecht gehalten, nun als zweifellos echt sich herausgestellt hat. Sie stammt vermutlich aus der syrischen Kolonie Berytos (Beirut). Das Hauptinteresse der Inschrift besteht darin, daß der vornehme Berytenser, dem sie angehört, als Kriegstribun in die Armee des in dem Lukasevangelium genannten römischen Statthalters von Syrien Quirinius eintrat und als solcher die Schätzung der Stadtgemeinde Apamea am Orontes vornahm. Die Bevölkerungsziffer von 117000 Stadtbürgern ist wohl die einzige aus dem Altertum überlieferte einer derartigen Mittelstadt. Die Schätzung der Gemeinde Apamea wird derjenigen von Palästina gleichartig gewesen sein. — Herr Kaupert sprach im Anschluß an seine Wandkarte von Olympia über die Lage und die natürliche Beschaffenheit des alten Festortes und seiner Umgebung, sowie über die Veränderungen, welche derselbe im Laufe der Zeit durch Abschwemmung der Berge, durch Erdbeben und Wassergewalt erlitten hatte. Im Anschluß daran wies Herr Curtius auf eine der letzten Entdeckungen im Westen der Altis hin, auf den alten Rundbau, in welchem ein Aschenaltar in situ gefunden wurde, der durch aufgemalte Inschriften und Kränze als ein Heroenaltar gekennzeichnet wird und auf die in Olympia verehrten Heroen der Mantik bezogen wurde.

Silberarbeiten, irrtümlich dem Wenzel Jamitzer zugeschrieben. Obgleich ich in Nr. 30 der Kunstchronik (Jahrgang XV) schon darauf hingewiesen habe, daß bei der silbernen Gruppe „Diana auf einem Hirsche" in der ehemaligen Sammlung Demidoff zu San Donato an Wenzel Jamitzer gar nicht zu denken sei, weil Formen und Art der Arbeit ganz anders sind als bei den bekannten Arbeiten dieses Meisters, giebt diese willkürliche Annahme des Auktionskataloges jener Sammlung einem Ungenannten Veranlassung zu einem längeren Aufsatze in Nr. 11 Jahrgang 1880 der „Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde", „Ein neuentdecktes Werk W. Jamitzers im Grünen Gewölbe zu Dresden", in welchem derselbe auf Grund dieser haltlosen Bezeichnung — den Antiquitätenhändlern, welche die Auktion zu San Donato in Scene setzten, lag natürlich daran, die Kunstwerke, welche sie verkaufen wollten, mit möglichst berühmten Namen zu schmücken — auch ein ähnliches Werk „Diana auf einem Centauer" darstellend, im Grünen Gewölbe zu Dresden (Taf. 51 des bei Bette erschienenen Prachtwerkes), obgleich, wie der Verfasser selbst angiebt, dasselbe durch die eingeschlagenen Marken als Arbeit eines Augsburger Meisters bezeichnet ist, dem Wenzel Jamitzer zuschreibt. Werke ähnlicher Art, sogenannte Trinkuhren, waren im 16. und 17. Jahrhundert sehr beliebt und sind auch noch heute in verschiedenen Kunstsammlungen erhalten. Außer der erwähnten Gruppe im Grünen Gewölbe, jener der ehemaligen Sammlung Demidoff und einer ähnlichen in der Sammlung des Fürsten Reuß auf Schloß Osterstein findet sich eine andere Diana auf einem Hirsch (beschrieben Kugler, Kunstkammer zu Berlin, Nr. 285), auch im Museum zu Berlin. Keine derselben ist von Wenzel Jamitzer. Wahrscheinlich sind solche Spielwerke damals von verschiedenen Meistern gefertigt worden. **R. Bergau.**

Zeitschriften.

Journal des Beaux-Arts. No. 24.

L'art moderne en Norvège II: Notices biographiques sur les principaux peintres et sculpteurs. — Les grandes publications modernes: L'Égypte, publié par Firmin-Didot; Mémoires de Philippe de Commynes, publiés par Firmin-Didot; Florence, publié par J. Rothschild; Bibliographie: L'art monumental au moyen age, par L. von Fisenne.

The Portfolio. No. 132.
Painters etchings V: G. P. Jacomb Hood. (Mit Abbild.) — Cambridge: Social life in Cambridge sixty years since, von J. W. Clark. (Mit Abbild.) — Henry Eldridge, von F. G. Stephens.

The Academy. No. 447–449.
The Dudley Gallery, von C. Monkhouse. — Rembrandt, von Ph. Burty. — Ilios, by H. Schliemann, von A. S. Murray. — The Society of Painters in water-colours, von C. Monkhouse.

Mittheilungen des k. k. Oest. Museums. No. 183.
Wiener Dombau-Verein. — Die Fabrikation von [illegible] in Russland, von Dr. C. [illegible] — [illegible] Salzburger [illegible]-Ausstellung. — Die österreichischen [illegible] im Auslande.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

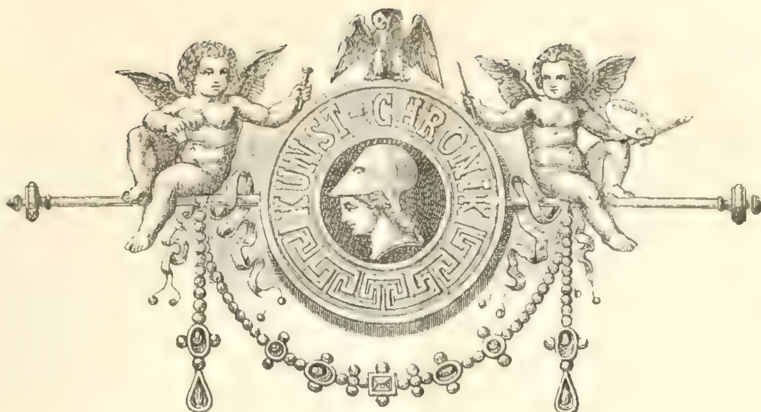
Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

5. Februar

Nr. 17.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Neue Kupferstiche.

Der bekannte Münchener Kunsthändler E. Aumüller hat sich in neuester Zeit die ehrenvolle Aufgabe gestellt, gediegene Kupferstiche nach alten klassischen wie auch modernen Gemälden zu verlegen. Jeder weiß, wie schwierig es heutzutage dem Kupferstecher wird, seine Kunst auszuüben, da die ohne alle Kunstanstrengung massenhaft betriebene Photographie die große Menge nur zu sehr anzieht und die graphische Kunst darben läßt. Nur allein dadurch, daß einsichtsvolle Verleger keine Mühe und Kosten scheuen und durch den Verlag gediegener Kunstblätter die Künstler und das Publikum einander näher bringen, kann auch der edeln Kunst des Kupferstiches und der Radirung ersprießliche Hilfe kommen.

Vor uns liegen acht Blätter genannter Firma, die in neuester Zeit erschienen sind. Wir nennen zuerst J. Fr. Vogels Stich nach C. Piloty's Gemälde: Verhaftung der Königin Anna Boleyn (im Besitze von Lord Darwis). Vogels brillante Stichweise ist anerkannt: wem ist die Marie Louise de Tassis nach van Dyck unbekannt? Auch mit Piloty's Kunstweise hat er sich bereits in seinem Stiche: „Seni vor Wallensteins Leiche" vertraut gemacht. In dem vorliegenden Blatte bekundet der Stecher von neuem seine ganze Virtuosität; mit verständnisvoller Liebe ist der Charakter König Heinrichs, der Königin und der Umgebung wiedergegeben und auch alles Nebensächliche, wie Kleidungsstoffe, Teppiche, Tapeten u. s. f. bis ins kleinste durchgearbeitet, ohne kleinlich zu sein; was aber besonders betont werden muß, das ist das harmonische Zusammenstimmen des Ganzen, so daß man die Farben des Orignals zu sehen glaubt. — Von W. Hecht, einem Münchener Künstler, erschienen zwei Radirungen; die eine reproducirt das bekannte Bild Murillo's in der Pinakothek zu München: „Der Melonenesser". Es ist keine flüchtige Arbeit der Radirnadel in der Art der holländischen Künstler des 17. Jahrhunderts, die ihre Einfälle skizzenhaft auf der Kupferplatte zu fixiren pflegten, sondern eine fleißig durchgeführte Leistung, die das Bild mit dem ganzen Zauber einer gesunden Realität, mit dem Spiel der Licht- und Schattenmassen auf die Platte überträgt, so daß man staunen muß, welcher Vollendung die Radirung selbst in so großen Maßverhältnissen fähig ist. Dasselbe gilt von der zweiten Radirung dieses Künstlers nach dem Bilde von R. Piglhein: „Moritur in Deo". Das originell aufgefaßte Gemälde, Christus am Kreuz, über den sich oben ein Engel herabneigt, um den Sterbenden zu stärken oder dessen letzten Lebenshauch von den Lippen zu küssen, hat überall, wo es ausgestellt war, in München, Paris, Berlin, Hamburg, Aufsehen erregt. Die Eigentümlichkeiten des Originals sind in der Radirung trefflich wiedergegeben; die freie Behandlung der Wolkenmassen, ähnlich wie in Rembrandts großen Blättern, schildert sehr gut die von hellem Lichtschein durchflutete Luft. — J. Burgers Stich „Die Vestalin", nach Ang. Kauffmann, führt uns in die Dresdener Galerie, wo das Original stets von einer Schar von Bewunderern umgeben ist. Wir besitzen bereits einzelne ältere Stiche nach dem Bilde, doch giebt keiner den aus einer Flut weißer Gewänder auftauchenden naiv-sentimentalen Idealkopf so getreu

wieder, wie Burgers sehr verdienstvolle Arbeit. Wir sind überzeugt, daß, wie das Original, so auch dessen Nachbildung viele Verehrer finden wird. — Schließlich sind noch vier Stiche nach Kompositionen von R. Beyschlag zu nennen. Zwei davon, von J. Bankel in München (Pendants), sind betitelt: „Frühlingssonntag“ (das Original bei Hawk in New-York) und „Das Hochzeitsfest“ (im Besitz der Königin Olga von Württemberg), die zwei anderen, ebenfalls Pendants, von C. Geyer in München, sind bezeichnet: „Huldigung“ und „Schwerer Entschluß“. Es sind ansprechende Scenen aus gemütvoller liebessehnsüchtiger Jugendzeit, und da die Stecher es verstanden haben, die Poesie der Figuren wie der landschaftlichen Umgebung aus den Originalen in ihre Werke herüberzunehmen, so eignen sich diese ganz besonders zu Festgaben und dürften manchem willkommen sein, der um ein Hochzeitsgeschenk in Verlegenheit ist.

J. E. W.

Aus dem Florentiner Kunstleben.

Erste internationale Gemälde-Ausstellung der Società Donatello. — Ausstellung der Magazinbilder der Uffizien. — Bereicherung der Galerie.

(Schluß.)

Das Reich der Plastik beschränkt sich auf wenige Nummern, von denen erwähnenswert sind die Büsten in Terrakotta von Carrier Belleuse (Präsident Grevy und Mad. Bloch, Sängerin an der Oper zu Paris), ein flotter, kleiner Johannes in Bronze von Lafrance und einige höchst talentvolle Reliefskizzen in Bronze von Saint-Gaudens (Porträt des Malers Bastien Lepage und des Dr. Schiff). Die Zeitschrift l'Art hatte in einer kleinen Terrakotta von Albert Lefeuvre, dem vorletzten Gewinner des von ihr gegründeten Florentiner Preises, eine Gärtnerin darstellend, dem Museo Civico ein Geschenk gemacht, welches mit zur Ausstellung gelangt war.

Anschließend an diese Ausstellung muß einer anderen gedacht werden, mit welcher uns die neue, rührige Direktion der königlichen Galerie etwa Mitte Oktober überraschte, indem sie einen Teil der in den Magazinen der Uffizien noch nach tausenden aufgehäuften Gemälde, welche bis jetzt in gänzlicher Vergessenheit schlummern durften, zum erstenmal dem großen Publikum vor Augen führte. Auch in dieser Beziehung besteht die löbliche Absicht, mit dergleichen Ausstellungen fortzufahren und zunächst eine zweite Serie im Salone del Cinquecento des Palazzo vecchio folgen zu lassen.

Wenn diese erste Reihe uns auch gerade kein Werk allerersten Ranges bot, so brachten doch die in ziemlich beträchtlicher Anzahl im westlichen Korridor der Uffizien — in den hinteren Gemächern der sogenannten Galerie Ferroni — bis hinab zu den Räumlichkeiten des ehemaligen etruskischen Museums aufgehangenen Bilder manches von alten Meistern zu Tage, was schon der Namen ihrer Schöpfer wegen unser Interesse beanspruchen durfte, während die Mehrzahl, dem vergangenen Jahrhundert angehörend und uns hauptsächlich Bildnisse historischer Persönlichkeiten oder die traditionellen Florentiner Feste vorführend, wenigstens für die Geschichte des Kostüms reiche Beiträge lieferte. Wir begegnen da zahlreichen Berühmtheiten und hohen und gesalbten Häuptern, dann vier Damen des englischen Hofes aus der Zeit Cromwells, von Peter van der Faes (genannt Cavaliere Lely). Erwähnt müssen weiter werden ein Bild von J. Beuckelaar, zur Linken mit seiner Chiffre und der Jahreszahl 1566 bezeichnet, einen Markt mit Wild, Früchten und Gemüse wiedergebend, während im Hintergrunde Christus dem Volke dargestellt wird, — eine Madonna mit Johannes und Buonaventura, von Baldovinetti, eine Madonna, die dem heiligen Thomas den Gürtel giebt, aus der Schule Filippo Lippi's, eine Madonna mit dem Kinde im Schoß, lebhaft an die Manier Lucas Cranachs erinnernd, zwei köstliche Tafeln, offenbar von einer Hochzeitstruhe stammend und einem Quattrocentisten angehörend, dann auf fünf Tafeln (im Spitzbogen geschlossen) die fünf Tugenden Glaube, Hoffnung, Liebe, Gerechtigkeit und Klugheit, von Pollajuolo (Vasari: „nella Mercatanzia di Fiorenza alcune Virtù, in quello stesso luogo dove siede pro tribunali il magistrato di quella“), die leider sehr heruntergewaschen sind, doch an einzelnen Stellen, namentlich in der Gewandung und im Schmuck, noch die ganze Feinheit des Meisters bewahren, ferner ein fraglicher Cigoli (S. Maria Maddalena), eine thronende Jungfrau mit der Jahreszahl 1503, aus der umbrischen Schule, eine Anbetung von einem späten Nachfolger Botticelli's, diverse byzantinische und giotteske Malereien, Arbeiten von Neri di Bicci, ein Porträt des Johannes Bicci de Medicis von Zanobi Strozzi, einem Schüler des Fra Angelico, und eine Krönung der Jungfrau, Tempera auf Goldgrund (Cavalcaselle, History of Painting in Italy, vol. II, pag. 24; Gaye, tom. II, pag. 432).

Erwähnen will ich noch, daß das bisher in der Kirche S. Niccolo befindliche Altarbild von Gentile da Fabriano restaurirt und der Galerie der Uffizien einverleibt worden ist.

Florenz, im Dezember 1880. Fr. Otto Schulze

Korrespondenz.

Bremen, Mitte Janaur 1881.

Mit dem Gefühl wahrer Befriedigung können wir diesmal auf das öffentliche Kunstleben unserer alten Stadt im vorigen Jahre den üblichen Rückblick werfen. Nicht weniger als drei monumentale Bauten hat das vergangene Jahr bei uns erstehen lassen, sämtlich dem Stile der Hochrenaissance angehörend, der sich auch bei uns immer mehr die Herrschaft erringt. Da ist als edelstes Werk zuerst die Reichsbank zu nennen, ein vornehm einfacher Rustikabau, mit zwei wenig vortretenden Eckrisaliten, wozu der Plan von Malcomeß aus Berlin herrührt; sodann das neue Gebäude der Sparkasse von E. Poppe, gleichfalls ein Rustikabau, aber in ungleich schlankeren Verhältnissen mehrstöckig emporsteigend und wie der vorige in Obernkirchner Sandstein aufgeführt, zu welchem sich drittens noch Heinrich Müllers Bau einer neugestifteten Freimaurerloge gesellt, deren sonst sehr imponirende Wirkung nur durch das Mißverhältnis des schwächlichen, ja fast kleinlichen Portals zu der überkräftigen Fensterarchitektur einigermaßen gestört wird.

Auch auf dem Gebiete der Skulptur sind wir nicht leer ausgegangen. Nachdem ein Jahr vorher der erste unserer beiden neugeschaffenen Friedhöfe, der sogenannte Rhiensberger, auf dem Grabe des verdienstvollen Arztes und Naturforschers Dr. Focke von der Hand Küsthardts aus Hildesheim durch die edle Marmorgestalt der Hoffnung geschmückt wurde, ein Werk voll Anmut und innigster Empfindung, hat der neue nördliche Friedhof im letzten Jahre durch unseren Mitbürger Kropp in dem kolossalen Christus, der in ähnlicher Haltung wie der von Thorwaldsen seine Arme über dem Eingang zur Gruft des Baron Knoop ausbreitet, einen nicht minder bedeutsamen Schmuck erhalten, bei dem nur zu bedauern ist, daß nicht auch hier edler Marmor anstatt des undurchsichtigen Sandsteines genommen worden ist.

Weitaus das Hervorragendste und Erfreulichste aber, was im Kunstleben des letzten Jahres zu verzeichnen ist, sind die Wandmalereien, mit denen im Auftrage der Handelskammer unser rastlos schaffender Arthur Fitger das Treppenhaus unserer Börse in wahrhaft verschwenderischer Fülle zu einem wundervollen Prachtraume umgeschaffen hat.

In ihnen hat sich Fitger diesmal zu einer Höhe der Auffassung, einer Vollendung der Technik und einer Strenge der Zeichnung emporgeschwungen, wie in keinem seiner früheren Werke, und damit Bremen ein Kunstdenkmal geschenkt, welches die Menschen noch erheben und mit freudiger Bewunderung erfüllen wird, wenn viele der jetzt unter dem Posaunenschall und Tamtamgetön der Tagespresse in der Welt umherziehenden Sensationsbilder längst einer wohlverdienten Vergessenheit anheimgefallen sein werden. Daß unser reichbegabter Künstler sich, während diese Bilder entstanden, nebenher auch wieder durch wahrhaft bedeutende Dichtungen kundgab, brauche ich wohl kaum zu erwähnen. Sein ergreifendes Drama „Die Hexe" machte seitdem die Runde über die deutschen Bühnen, seine jüngst erschienenen „Winternächte" sind das Gedankenwuchtigste und Vollendetste, was unsere neuere Lyrik hervorgebracht hat.

Erst kurz vorher hatte er drei große, figurenreiche Darstellungen im Treppenraume eines palastartigen Privathauses am Osterdeiche beendet: Walkyren, welche gefallene Helden nach Walhalla tragen, als Deckengemälde, dann ein Bild aus der Blüte des deutschen Reiches im Mittelalter, nämlich das prächtige Pfingstfest Barbarossa's zu Mainz, sowie den Sieg von Sedan als Bilder der Seitenwände, als ihn die Vertreter unserer Kaufmannschaft mit diesem neuen herrlichen Auftrage beglückten. In allem und jedem ließ man ihm volle Freiheit. Er hat dieselbe aufs reichste belohnt. Mit einer mächtigen Begeisterung ging er sofort ans Werk, aufs rascheste waren die Kartons und eine kleine leuchtende Farbenskizze hingeworfen, schnell ein paar junge Berliner Künstler als Gehilfen angenommen, die Historienmaler Wiegmann und Hermann, beide Schüler des Professors Schrader, und schon vor Ablauf desselben Jahres hatte er die hohe Genugthuung, den erstaunten Auftraggebern gerade zum Weihnachtsfeste die reich geschmückten Räume wieder übergeben zu können, welche nun in einer Farbenpracht und einer Gestaltenfülle prangen wie noch kein anderer Raum in unserer Stadt. Der Künstler ging beim Entwurfe dieses Bilderschmuckes von dem richtigen Gedanken aus, daß echt historische Darstellungen dem großen Saale der Börse vorbehalten bleiben müßten, da solche schon bedingt seien durch das bereits darin vorhandene, durch Herrn E. H. Wätjen geschenkte Bild, die Kolonisation der Ostseeprovinzen durch Bremen darstellend, das Treppenhaus aber als selbständiger Raum einer künstlerischen Versinnlichung des Seehandels, auf dessen Blüte Bremens Heil beruhe, zu widmen sei, was denn auch in der Handelskammer sofort den lebhaftesten Anklang fand.

Das Treppenhaus führt zur oberen Galerie, welche mit ihrer Pfeilerstellung den riesigen Börsensaal von drei Seiten umgiebt. Der dasselbe Betretende hat das Hauptbild zu seiner Rechten, gerade einem hohen Bogenfenster gegenüber. Es schildert Neptun, wie er als Beherrscher und Repräsentant des Oceans das Schiff im Triumphe in den heimischen Hafen geleitet. Rings umtummelt von einem zahlreichen und mannigfach bewegten Tritonen- und Nereidenvolk zieht der

Gott, in einer Riesenmuschel stehend, in würdevoller Haltung seine Bahn dahin. Mit der Linken, die zugleich den Dreizack umfaßt, lenkt er vier prachtvolle Rosse, die, meisterhaft komponirt, in wilder Urkraft dahersprengen, während seine Rechte sich mit einer Geberde, als ob er die Wogen beschwichtigen wolle, nach der anderen Seite streckt, von der man den stolzen Dreimaster in kühner Verkürzung, schräg zu Wasser liegend, die Bremer Flagge am Top, die deutsche am Steven, mit vollen Segeln der Heimat, die schon ein Matrose vom hohen Mast jubelnd begrüßt, zueilen sieht. Das Problem, ein solch völlig modernes Schiff mitten in einer phantastisch-mythologischen Scene, wie diese hier anzubringen, war allerdings ein gewagtes; dennoch ist die Wirkung durchaus keine störende, und der stolze Kauffarteifahrer, von unserem Marinemaler Fedeler bis in jede Einzelheit aufs trefflichste dargestellt, gewährt vielmehr einen wahrhaft köstlichen Gegensatz. Hoch über dem Gewimmel des Wasservolkes und der majestätischen Gestalt des Meergottes voraneilend, schweben die Winde, eine ebenfalls entzückend komponirte Gruppe von vier beschwingten und tubenblasenden Jünglingsgestalten, in denen nach dieser Seite hin das reiche Bild in wundervoller Weise ausklingt.

Aber jede noch so lebendige Schilderung wäre nicht imstande, auch nur annähernd eine Vorstellung zu geben von all dem mächtigen urgesunden und überquellenden Leben und Treiben, welches uns entgegenleuchtet und jubelt, wenn wir den Blick auf das phantastische Gewühl und Getümmel werfen, das den Muschelwagen des Gottes begleitet und umringt, und man weiß kaum, woran man sich mehr ergötzen soll, ob an den alten braunen borstigen Gesellen, wie sie sich necken, tummeln, überschlagen und mit grotesken Meerungeheuern balgen, oder an den weißschimmernden Leibern der holden, mit roten Korallen und purpurbraunen Augen geschmückten Meermädchen, deren Anmut gegen die elementare Ungeschlachtheit der Tritonenrüpel doppelt entzückend absticht. Besonders aus dem reichen Getümmel hervorragend erscheint die meisterhaft modellirte Gestalt eines Seekentauren, der auf gewundenem Trinkhorn eine Fanfare bläst, sowie im Vordergrunde ein jugendliches Meerpärchen, welches in trauter Gemeinschaft sich mit zierlichen und zutraulichen Meerschwalben beschäftigt, sie lockend und fütternd, ein ebenso neues wie liebliches Motiv. Daß zwischen so vielen von Gesundheit und Üppigkeit strotzenden Gestalten auch der Liebesgott nicht ermangeln wird, sich einzustellen, versteht sich von selbst; warum er aber mit der Nase ins Wasser taucht, ist freilich unerklärlich, wenn er etwa nicht vor innerer Freude über gewonnene Erfolge eben im Begriff ist, einen Purzelbaum zu schlagen. Doch genug der Beschreibung.

Ist es, wie gesagt, schwer, durch Worte eine irgendwie genügende Vorstellung von einem solchen vielgestaltigen Bilde zu geben, so ist es geradezu unmöglich, eine auch nur entfernte Ahnung zu gewähren von all den wundervollen Farbenakkorden, welche durch eine Fülle von tiefbraunen, braungoldigen und lichtrosigen Fleischtönen in köstlichem Zusammenstimmen mit dem dunkelblauen, blaugrünen und gelblich grünen Tönen der weißbeschäumten Fluten hervorgerufen werden; nicht minder köstlich ist die gemeinsame Wirkung der entfernten Meeresfläche und der zarten und frischen Färbung der leichtbewegten Luft.

Über dieser mächtigen, achtundzwanzig Fuß in der Höhe und einundzwanzig in der Breite haltenden Darstellung erblicken wir sodann auf minder großem Bilde die Gestalt der thronenden Brema mit ihrem Wappentier, dem Löwen. Sie ist im Begriff, ihre nunmehr zur Ruhe gelegte alte Flagge, unter deren Schutz Jahrhunderte hindurch deutsche Art und Sitte in fremden Weltteilen sich Achtung und Namen zu verschaffen wußten, mit dem wohlverdienten Ehrenkranz zu schmücken.

Rechts sind Jünglinge beschäftigt, die unter ihr vollbrachten Thaten in die Jahrbücher der Geschichte einzutragen, links andere das junge deutsche Banner zu neuen friedlichen Eroberungszügen entfaltend. — Seinem ernsten Gegenstande gemäß ist auch der Ton dieses Bildes ein ungleich tieferer und ernsterer als der, in welchem das Hauptbild leuchtet.

Auf zwei Durchgangsbogen ruht dem Beschauer gegenüber die zweite kleinere Wandfläche, zwei schmale Hochbilder nebeneinander tragend. In diesen und den übrigen der oberen Räume hat Fitger es unternommen, die bekanntesten und für den Seefahrer wichtigsten Sterne und Sternbilder durch allegorische Gestalten darzustellen, deren jede natürlich durch einen strahlenden Stern auf dem Haupte als solcher bezeichnet ist. Zuerst den Polarstern, den bewährten ältesten Leiter der Seefahrer. Er ist als ernster Mann gebildet, den eine höhere Macht in Fesseln gelegt hat, daß er nicht weichen und wanken kann, wie denn seine beiden steten Gesellen, der große und kleine Bär, wiederum mit ihm durch Ketten verbunden sind. Andere allegorische Sterngestalten umschweben diese Gruppe.

Auf dem Nachbarbilde aber strahlt uns als Gegenstück das schöne pfadführende Sternbild der anderen Hemisphäre entgegen, das südliche Kreuz, wie aus schimmerndem Krystall gebildet, emporgehalten und umkreist von lichten Knaben- und Jünglingsgestalten, die sich gegen das Dunkelblau des klaren Nachthimmels mit wundersamer Leuchtkraft abheben.

(Schluß folgt.)

Personalnachrichten.

In die Friedensklasse des preußischen Ordens pour le mérite wurden am 21. Januar berufen: Andreas Achenbach und Oberbaurat Hitzig und als ausländisches Mitglied Alma Tadema. Nach dem Ordensstatut ist die Zahl der Ritter auf 30 deutsche und 30 ausländische beschränkt.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Internationale Kunstausstellung in Wien.** Die Künstlerkreise der österreichischen Hauptstadt beschäftigen sich gegenwärtig lebhaft mit dem Gedanken, im Jahre 1882 in Wien eine internationale Kunstausstellung zu veranstalten. Da die früher geplante Wiedereinführung von Staatsausstellungen in den leitenden Kreisen sich nicht des erhofften Beifalls zu erfreuen hatte, sah man sich nach einer anderen Modalität um, und schon jetzt ist insofern ein großer Erfolg erzielt, als sich die Finanzkräfte für den Garantiefonds des Unternehmens bereits gefunden haben. Man nennt die Namen Rothschild, Königswarter, Graf Edmund Zichy, auch mehrere der ersten Wiener Künstler, welche sich durch Zeichnung namhafter Beträge bei der Gründung des Fonds beteiligten. Der Kaiser hat den Vorständen der Genossenschaft der Künstler bei einer kürzlich stattgehabten Audienz sein lebhaftes Interesse für die Sache ausgesprochen.

Panoramen aus dem deutsch-französischen Kriege. Von einer belgischen Gesellschaft wird binnen einigen Wochen in Berlin ein von dem Schlachtenmaler Professor Hünten ausgeführtes großes Rundgemälde der Schlacht bei Gravelotte-St. Privat ausgestellt werden. Überhaupt beabsichtigt die Gesellschaft, acht derartige Darstellungen von Schlachten des letzten deutsch-französischen Krieges in den größeren Städten Deutschlands zur Ausstellung zu bringen. Die Ausstellung erfolgt in eigens konstruirten, überwiegend in Eisenbau hergestellten turmartigen Gebäuden. Der in der Herwarthstraße, unmittelbar hinter dem großen Generalstabsgebäude gelegene Bau erregt seit langem die Aufmerksamkeit der Bauverständigen. Bisher sind derartige, in natürlicher Größe der Häuser, Bäume, Personen, mit tausenden von Figuren ausgeführte Schlachten-Rundgemälde erst in Paris und, soweit bekannt, neuerdings auch in Brüssel, Wien und Frankfurt ausgestellt worden. Es sollen dabei die einzelnen Bilder zum Austausch eingerichtet sein, so daß die sämtlichen Darstellungen im Laufe der Zeit in allen Ausstellungen die Runde machen würden.

(Köln. Zeitg.)

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der am 4. Januar d. J. abgehaltenen Sitzung wurde nach erfolgter Rechnungslegung die Neuwahl des Vorstandes vorgenommen. An die Stelle der ausgeschiedenen Herren Adler und Schubring traten die Herren Conze und Trendelenburg; die anderen Vorstandsmitglieder wurden wiedergewählt. Hierauf legte der Vorsitzende, Herr Curtius, die neu eingegangenen Schriften, namentlich S. Colvins Publikationswerk über Kentaurendarstellungen, die von den Lincei herausgegebene Schrift Milani's über einen großen Fund spätrömischer Kaisermünzen u. a. vor. — Herr Wattenbach sprach aus Anlaß einer Schrift von Sp. Lambros (Bericht an das griechische Abgeordnetenhaus über seine Arbeiten auf dem Berge Athos) über die vielgenannten Schätze der Klöster des heiligen Berges. — Herr Mommsen besprach die Schrift Lanciani's über die Wasserleitungen Roms. Herr Conze legte eine Anzahl von Photographien attischer Grabreliefs aus dem Apparate der Wiener Akademie der Wissenschaften vor und suchte daran mit Rücksicht auf vermeintliche Grenzen zwischen Relief und Malerei die Thatsache zu demonstriren, daß in griechischer Kunstpraxis eine scharfe Grenze zwischen Relief und Malerei nicht bestanden habe. An der sich hieran schließenden Diskussion beteiligten sich die Herren Trendelenburg, Lessing, Lehfeldt und Hauck, um der Ansicht des Vortragenden entgegenzutreten oder sie zu beschränken.

Z. **Kassel.** Das Modell zu dem lange erwarteten für unsere Stadt bestimmten Spohrdenkmal, dessen Ausführung seither finanzielle Schwierigkeiten verzögerten, geht jetzt im Atelier des Bildhauers Hartzer in Berlin seiner Vollendung entgegen. Dasselbe ist zur Ausführung in Bronze bestimmt und stellt den Meister stehend dar, unter dem linken Arme die Geige, den rechten auf ein von einem Genius getragenes Notenpult gestützt. — Unsere mit monumentalen Kunstwerken nicht allzureich bedachte Stadt wird demnächst noch eine andere Zierde in dieser Richtung erhalten: einen Brunnen, den wir der Municifenz eines hiesigen, ungenannt sein wollenden Bürgers verdanken. Der Entwurf, welcher gegenwärtig im Kunsthaus ausgestellt ist, hat der in diesem Fach bereits rühmlichst bekannte Prof. Schneider von der hiesigen königlichen Akademie der bildenden Künste komponirt; an der Ausführung werden hervorragende künstlerische Kräfte thätig sein. — Unsere Akademie hat durch den am 12. d. M. erfolgten Tod des Prof. Bromeis einen schweren Verlust erlitten. Bromeis war einer der wenigen noch lebenden Schüler von Joseph Anton Koch, dem Vorgänger Rottmanns und Prellers, und er verband mit den Traditionen der älteren Kunst, die er bis zu seinem Ende treu bewahrte, ein nicht gewöhnliches koloristisches Talent. Mit Vorliebe entnahm er die Motive zu seinen zahlreichen Werken der südlichen Natur, die ihn in ihrer unvergänglichen Schönheit stets von neuem anzog. Noch im vorigen Sommer hatte er eine Reise nach Rom und seinen geliebten Albaner Bergen unternommen. Sein Andenken wird bei seinen Freunden und Schülern ein unvergeßliches sein.

B. **Stuttgart.** Dem neuen Direktor unserer Kunstschule, Alexander Liezen-Mayer, überbrachte kürzlich eine Deputation der Münchener Künstlerschaft eine von R. Seitz künstlerisch und sinnreich ausgestattete Abschiedsadresse, welche dem allgemeinen Bedauern derselben über sein Scheiden von München und der Hoffnung, ihn bald dorthin zurückkehren zu sehen, beredten Ausdruck verleiht. Diese Hoffnung der Münchener wird aber, wie wir dringend wünschen, wohl unerfüllt bleiben, denn schon jetzt macht sich der belebende Einfluß des neuen Leiters der Kunstschule weit über dieselbe hinaus in den hiesigen künstlerischen Kreisen geltend. So hat derselbe auch zweifellos dazu beigetragen, daß die hiesigen Verlagsfirmen eine Petition an die Württembergischen Stände gerichtet haben, um den dringend erforderlichen Neubau eines zweckentsprechenden Kunstschulgebäudes möglichst bald zur Ausführung zu bringen. Dadurch ist die vielbesprochene Bauangelegenheit abermals in den Vordergrund getreten und wird diesmal hoffentlich eine befriedigendere Lösung finden als im vorigen Jahre, wo bekanntlich mit vier Stimmen Majorität der von den Lehrern der Kunstschule und den Ministerien des Kultus und der Finanzen einstimmig befürwortete Bauplan von der Kammer verworfen und die Errichtung eines provisorischen Bauwerks beschlossen wurde. Es ist sehr zu beklagen, daß nicht bereits damals die Verlagshändler mit ihrer Petition vorangegangen sind, wodurch vielleicht ein besseres Ergebnis erzielt worden wäre. Indessen wollen wir uns freuen, daß sie sich jetzt der Sache annehmen und in ihrer Eingabe ebenso klar, gründlich und überzeugend auseinandersetzen, daß ein wirklich blühendes und reges Kunstleben in unserer Residenz nur möglich sei, wenn für genügende Räume zu Ateliers durch den Neubau der Kunstschule gesorgt werde, wodurch auswärtige Künstler veranlaßt würden, hierhin überzusiedeln, und die hier ausgebildeten auch die Früchte ihrer Studien hier verwerten könnten. Der Stuttgarter Verlagshandel, dessen Erzeugnisse gegenwärtig zu den hervorragendsten des Kontinents gehören, würde dann nicht mehr genötigt sein, seinen künstlerischen Bedarf aus anderen Kunststädten zu beziehen, sondern die dafür verausgabten bedeutenden Summen würden im Lande bleiben können und somit demselben wiederum zu gute kommen. Von diesem nationalökonomischen Standpunkt aus möchten die Stände nochmals die Baufrage in Beratung ziehen und dieselbe möglichst rasch zu allgemein befriedigender Entscheidung bringen. Die Petition ist von W. Spemann, Cotta, Hallberger, Engelhorn und sämtlichen anderen bedeutenden Verlegern unterzeichnet.

R. **Straßenanlagen in München.** Vor einigen Jahren hat der Magistrat das ehemalige Fingergäßchen namhaft erweitert und zur eleganten Maffeistraße umgewandelt. Kaum

war man damit zu Ende, so wurde die Neuturmstraße angelegt und mit palastähnlichen Gebäuden eingerahmt, deren Höhe die Breite der Straße einschließlich der Trottoirs um das Drei- und Vierfache übersteigt. Die notwendige Folge davon ist, daß man diese schönen Bauten nie so überschauen kann, daß es möglich ist, einen Totalüberblick zu gewinnen. Das ist namentlich in Bezug auf das nach den Entwürfen des geistvollen Marbaise ausgeführte Hotel Roth mit seiner stattlichen Fronte im Stile der deutschen Renaissance bedauernswert, denn dieser Bau zählt entschieden zu den besten, welche München der neuesten Zeit verdankt. Und nun wiederholt man denselben Fehler in der neuangelegten Quaistraße, das Isarufer südlich der Maximiliansstraße entlang. Man hat die östlich von der Isar begrenzte Straße viel zu schmal gehalten, und wer sich jetzt der teilweise recht hübschen Façaden erfreuen will, dem bleibt nichts übrig als auf einen der in der Isar liegenden Flöße hinabzuklettern, um einen entsprechenden Abstand zu gewinnen.

Vom Kunstmarkt.

In der Lepke'schen Gemäldeauktion zu Berlin vom 23. Nov. v. J. wurden unter anderen folgende Preise erzielt: Carl Becker „Karnevalsfest im Dogenpalaste" 9000 Mk.; Derselbe „Die Schmollende" 2050 Mk.; A. v. Muyden „Mutter mit Kind am Fenster" 2300 M.; Meyer von Bremen „Betende Kinder" 1830 Mk.; C. Lasch „Landschaft mit drei jungen Mädchen" 2300 Mk.; Carl Graeb „Das Theater von Taormina" 3050 Mk.; Derselbe „Schloß Hagerlach" 4160 Mk.; Carl Scherres „Ostpreußische Landschaft" 1950 Mk.; Charles Hoguet „Küstenlandschaft" 1700 Mk.; Eduard Hildebrandt „Am Nordseestrande" 3810 Mk.; Ant. Seitz „Ein Gipsfigurenhändler" 2310 Mk.

Versteigerung der Sammlung Disch in Köln. Der am 6. November v. J. verstorbene Gasthofsbesitzer Karl Disch in Köln war einer der eifrigsten und glücklichsten Sammler von Kunstgegenständen aller Art. Die Erben desselben haben sich entschlossen, die von ihm hinterlassene Sammlung unter den Hammer zu bringen, und die Firma J. M. Heberle ist gegenwärtig mit der Katalogisirung beschäftigt. Die Versteigerung wird im Mai stattfinden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Goeler v. Ravensburg, Die Geschichte des Kölner Domes. Zur Erinnerung an den 15. Oktober 1880. 8⁰. 42 S. Heidelberg, C. Wintersche Universitätsbuchh. Mk. —. 80.

Leroi, Paul, Thomas Couture. Paris, Pillet et Dumoulin. 8⁰. 12 S.

Ménard, René, La Mythologie dans l'art ancien et moderne, suivie d'un Appendice sur les origines de la mythologie, par E. Véron. 2e édition. Paris, Delagrave; gr. 8⁰. 914 S.

Portalis-Beraldi, Les graveurs du XVIIIe siècle. Paris, Morgand & Fatout. 8⁰. XII u. 763 S.

Randon, Léon, Essai sur l'histoire de l'art en France. Amiens, Jeunet. 8⁰. 22 S.

Springer, Anton, Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtpsalter. Ein Beitrag zur Geschichte der Miniaturmalerei. Des VIII. Bandes der Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften No. II. hoch 4⁰. S. 189—296. Mit 10 Tafeln in Lichtdruck. Leipzig, S. Hirzel. Mk. 8. —.

Tripier le Franc, J., Histoire de la vie et de la mort du baron Gros, le grand peintre, rédigée sur de nouveaux documents et d'après des souvenirs inédits. Paris, Martin Baur. 4⁰. XII u. 706 S.

Breviarium Grimani. Fac-similé des miniatures contenues dans le Breviario Grimani, codex manuscrit conservé à la Bibliothèque royale de Saint-Marc de Venise; texte français par M. de Mas-Latrie. Venedig, Ongania. 4⁰. 112 planches avec texte. (Auf 22 Liefgn. à 15 Frcs. berechnet.)

Textbuch zu den kunsthistorischen Bilderbogen No. 247—318. Geschichte der Kunst im 19. Jahrhundert. Mit 72 Tafeln in Folio. Erste Hälfte. Leipzig, E. A. Seemann.

Kataloge.

Meyer, Franz, in Dresden. Kunst-Lager-Katalog VI. Radirungen etc. älterer Maler, sowie Kupferstiche älterer und neuerer Meister.

Micheli, Gebrüder. Neuestes Preis-Verzeichnis der ausgewähltesten Bildwerke von Elfenbeinmasse und Gips.

Hannoversches Kunst-Auktions-Haus (G. Othmer), Hannover. Gräflich Kielmannseggesche Sammlung von Ölgemälden, Antiken, Antiquitäten etc. Versteigerung am 16. Februar 1881. (298 Nummern.)

Zeitschriften.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 12.
Ueber musivische Kunst. — Moderne Entwürfe: Glasmalerei; Fauteuils aus schwarzgebeiztem Holze; Laterne aus Schmiedeeisen; Credenz, Wappen Sr. Kais. Hoheit des Herrn Erzherzogs Wilhelm; Kostümkragen (Guipurespitze).

Deutsche Bauzeitung. No. 102 u. 103.
Die kunstgewerbliche Weihnachtsmesse im Architektenhause zu Berlin. — Die neue Marienkirche in Stuttgart, von Egle (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. No. 1.
Deckel einer Majolikaschüssel aus der Mitte des 16. Jahrh. Moderne Entwürfe: Kamin in Rosso di Levante, mit Bronze-Applikation; Schmucksachen; Motive für Flächendekoration; Wasserkanne, in Silber gegossen und vergoldet; Bücherschrank für ein Herrenzimmer; Füllung vom Communion-Gitter der Kathedrale zu Verdun.

Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen. Zweiter Band. Heft 1.
Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen. — Zeichnungen alter deutscher Meister in Dessau, von W. v. Seidlitz. (Mit Abbild.) — Die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts (1430—1530), von J. Friedländer. (Mit Abbild.) — Bernhard Striegel, der sogenannte Meister der Sammlung Hirscher, von W. Bode, Verzeichnis seiner Werke, von L. Scheibler. — Raffaels Entwurf zur Madonna del duca di Terranuova und zur Madonna Staffa-Connestabile, von F. Lippmann. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 452—454.
Colvin, History of painting, ancient early christian, and mediaeval: from the german of Woltmann and Woermann, von A. S. Murray. — Pictures in the magazines of the Uffizi, von Ch. H. Wilson. — New Year's gift books in France, von Ph. Burty. — The old masters at the Royal Academy, von C. Monkhouse. — Grosvenor Gallery winter exhibition.

The American Art Review. No. 14.
Cincinnati artists of the Munich School, von G. McLauglin. (Mit Abbild.) — The works of the american etchers XVI: O. H. Bacher, von S. R. Koehler. — Private collections of ancient sculpture in Rome I: The Jerichau Collection, von Th. Davidson. (Mit Abbild.) — Antoine Joseph Wiertz II: The Wiertz Museum, von Clara E. Clement. (Mit Abbild.) — Exhibition of works by living american artists at the Museum of fine Arts, Boston, von G. P. Lathorp. (Mit Abbild.) — The Keramic-Museum of Sèvres, von A. Darcel. (Mit Abbild.)

L'Art. No. 315 u. 316.
Études sur l'art, la littérature, la musique d'après les vignettes romantiques, von Champfleury. (Mit Abbild.) — Le Musée d'armures de Bruxelles, von E. v. Vinkeroy. (Mit Abbild.) — Histoire artistique du métal IV: le métal dans les temps modernes, von R. Ménard. (Mit Abbild.) — Projet d'organisation du Salon basé sur le fractionnement, von E. Véron.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. II. Band. 4. Heft.
Bauliche Ueberreste von Brigantium. Fortsetzung. (Mit Abbild. — Ein Harnisch Erzherzogs Ferdinand von Tirol in der Ambraser-Sammlung I: Geschichte des Harnisches und dessen Meister, von Dr. D. Schönherr. — Vom Schlosse Velthurns, von Dr. Lind. — Kunsttopographische Beiträge aus Oesterreich, Steiermark und Kärnten, von Dr. A. Ilg. (Mit Abbild.) — Holzkirchen in den Karpathen, von V. Myskovsky. — Zur Geschichte der Schatz-, Kunst- und Rüstkammer in der k. k. Burg zu Grätz, von J. Wastler. — Reise-Notizen über Denkmale in Steiermark und Kärnten, von K. Lind.

Chronique des Arts. No. 39—41.
Union centrale, rapport de M. Guiffrey. — La tapisserie à Rouen, von G. le Breton. — La nouvelle exposition du Musée des Arts décoratifs, von H. Havard.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 184.
Die keramische Abteilung im Oesterr. Museum I: Spanisch-maurische Faiencen und italien. Majoliken des 16. Jahrh., von J. Folnesics. — Die historische Ausstellung im Wiener Künstlerhause. — Die Weihnachts-Ausstellung im Oesterr. Museum, von J. v. Falke. — Ueber Gegenwart und Zukunft des Ausstellungswesens, von B. Bucher.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 12.
Die sieben Planeten. Darstellungen vom Beginne des 16. Jahrh., von A. Essenwein. (Mit Abbild.) — Inventarium der Gerkammer des Domes zu Brandenburg a. H., von E. Wernicke.

Inserate.

16. Jahrgang.

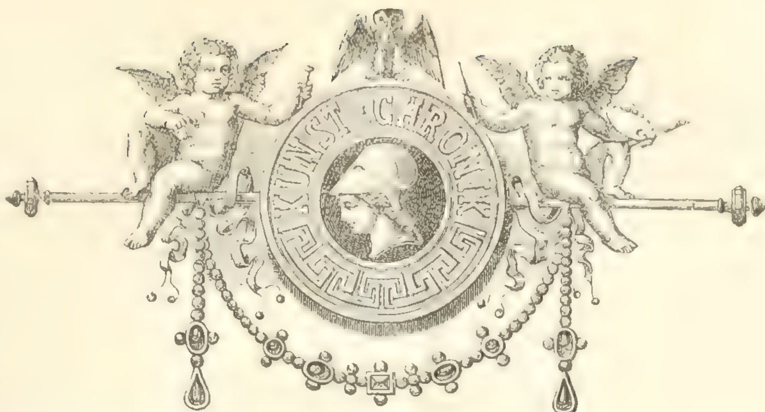
Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

10. Februar

Nr. 18.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Cyprische Statuen in Untersuchung.

New-York, im Dezember 1880.

Schon seit Monaten herrscht in künstlerischen und kunstliebenden Kreisen einige Aufregung, hervorgerufen durch die Angriffe des Herrn Gaston Feuardent gegen den General Cesnola, welche auch unter dem großen Publikum Aufmerksamkeit erregt haben. Die Anschuldigungen, welche im „Art Amateur" sowie in mehreren der gelesensten politischen Tagesblätter, „Herald", „Times" und „World" erschienen, sind freilich so schlimmer Natur, daß sie — wenn begründet — nicht etwa nur Cesnola's Ruf als Kunst- und Altertumskenner vernichten, sondern ihn geradezu als Fälscher brandmarken müßten. Herr Feuardent, Altertumsforscher und Kritiker, welcher einen großen Teil der Sammlung cyprischer Altertümer schon in London kennen lernte, klagt nämlich Cesnola an, mehrere Statuen nicht nur irrtümlich restaurirt, sondern wissentlich verändert — oder um es mit dem richtigen Namen zu nennen — gefälscht zu haben. Cesnola, äußerst empört und verletzt, verlangte eine Untersuchung der betreffenden Statuen, welche sich aber im Sommer, als alle, welche es anging, Vorsteher des Museums, Kritiker und Kunstfreunde, abwesend und in allen Richtungen zerstreut waren, nicht sofort bewerkstelligen ließ. In Kunstblättern und anderen Zeitungen gab es hitzige Erörterungen, doch waren die Sympathien des Publikums von Anfang an mit Cesnola, der sich durch seine ganze Laufbahn seit dem Rebellionskrieg, in welchem er sich rühmlich hervortat, wie durch seine Leistungen in Cypern, denen New York seine hauptsächliche und in ihrer Art einzige Sammlung verdankt, eine hervorragende Stellung in seiner zweiten Heimat errungen hat. Am 11. Dezember hat nun die Untersuchung angefangen. Die Vorsteher des Museums haben ein Komité ernannt, bestehend aus dem Bildhauer J. Q. A. Ward und Herrn W. C. Prime, Vicepräsidenten des Museums, Verfasser eines Buches über Keramik, Kunstkritiker und Mitredakteur der „Art Review", sowie den Herren Barnard, Präsidenten des Columbia College, Charles Daly, Präsidenten der American Geographical Society, und Roswell Hitchcock, Präsidenten des Union Theological Seminary. Herr Feuardent wurde ebenfalls eingeladen, um seine Behauptungen vorzutragen und, wenn möglich, ihre Begründung darzulegen. Er erklärte sich bereit, unter der Bedingung, daß man ihm gestatten würde, seinerseits das Komité um ein Mitglied zu vermehren, das er, wenn es gewünscht würde, unter den Vorstehern wählen wollte. Dies Verlangen glaubte das Komité sich nicht befugt zu erwägen, da es von dem Vorstande nur zum Behuf der Untersuchung der betreffenden Statuen ernannt worden, und nichts mit seiner eigenen Zusammensetzung zu thun gehabt hatte. Herr Feuardent erwiderte ziemlich bitter, beschwerte sich über Parteilichkeit, behauptete, daß man von einem Komité, welches nur von den Beteiligten der einen Seite eingesetzt worden, keine gründliche, unbefangene Prüfung erwarten könne, und daß seine Gegenwart unter den Umständen zwecklos und überflüssig sein würde. Außer den Komitémitgliedern und ihren Stenographen waren daher nur zwei Berichterstatter gegenwärtig. Zuerst wurde eine Doppelsphinx untersucht, der Kitt abge=

waschen, welcher die Brüche verdeckte, und diese mit einem Messer abgekratzt, um sie deutlicher zu machen. Herr Feuardent behauptet, der ganze Oberteil der linken Sphinx sei moderne Arbeit und das Werk überhaupt so verändert, daß nur wenig von den ursprünglichen Zügen übrig geblieben sei. Da die Ausbesserung unbestritten ist, wird im Lauf der Untersuchung die Aussage des Restaurateurs über diesen Punkt von Bedeutung sein.

Sodann kam eine kleine männliche Statue an die Reihe, Nr. 213 im Katalog, 37 in Feuardents Verzeichnis, welche nach dessen Behauptung schrecklich verstümmelt ist. Der Kopfschmuck soll gänzlich verändert, das Haar, welches auf die Schultern fiel, abgeschnitten und eine moderne rechte Schulter angesetzt sein, worüber jedoch für den Augenblick keine Meinung geäußert wurde. In betreff der dritten Figur, Nr. 40, sagt die Anklage, daß der Kopf eines Kindes auf einen männlichen Körper geflickt worden, daß der Hals modern und bei der Restauration zu lang gemacht, der Kopf zu groß für den Körper sei, und der linke Vorderarm nicht zu der Statue gehöre. Herr Ward sprach jedoch seine Überzeugung aus, daß der Kopf der eines Mannes von mittlerem Alter sei, und auch der Kranz in der Form, wie er die Häupter der Kaiser schmückt, gegen die Voraussetzung spreche, daß der Kopf einem Kinde angehört habe.

Der folgende Gegenstand war die vielbesprochene Venus oder Aphrodite, eine Statuette ungefähr sechs bis acht Zoll hoch, Nr. 257 im Katalog, über welche zuerst der hitzige Streit zwischen Feuardent und Cesnola entbrannte. Sie hält einen Spiegel in der Hand, welchen sie — wie der Erstere behauptet — noch nicht hatte, als er sie in London sah, und der erst hier hineingemeißelt wäre. Die Statuette wurde nicht gewaschen, und eine spätere genauere Untersuchung vorbehalten.

Darauf wurde Nr. 754 in Augenschein genommen, die Statuette eines Jünglings, die ungehörig überarbeitet und welcher ein unrichtiger Kopf aufgesetzt sein soll, wogegen Cesnola erklärt, daß er sie schon auf Cypern zusammensetzte, wo er Körper und Kopf beisammen fand. Herr Prime bemerkte, daß Feuardent hinsichtlich dieser Statuette einen Irrtum begangen haben möchte, da sie nie in London gewesen und erst mit Cesnola's zweiter Sammlung direkt von Cypern hierher gekommen sei. Nachdem die Ausbesserung betrachtet worden, wurde Nr. 768, eine kleine sitzende männliche Gestalt, in Augenschein genommen. Der Anklage zufolge wäre wieder ein falscher Kopf, der eines alten Mannes auf einen jugendlichen Körper geflickt; allein trotz alles Waschens und Abkratzens war keine Ausbesserung zu entdecken, und das Komité erklärte seine Überzeugung, daß die Statuette aus einem Stück bestände.

Schließlich wurde noch die lebensgroße Statue eines Priesters untersucht, Nr. 22 in Feuardents Verzeichnis, deren rechte Hand mit dem Vorderarm einer Statue in London angehören soll. Der Arm wurde gewaschen und richtig eingefügt gefunden, die Hand, welche eine Patera hält, ist mit dem Körper verbunden, und kein Kratzen brachte die Spuren einer Ausbesserung ans Licht. Dies stimmt mit Cesnola's Erklärung überein, daß der Arm vom Ellbogen bis zum Handgelenk wieder eingesetzt, die ganze übrige Gestalt aber unbeschädigt gefunden worden sei.

Unstreitig ist das Resultat dieser vorläufigen Untersuchung ein günstiges für Cesnola, wie sich von Anfang erwarten ließ. Möglich, daß er in der Restauration Irrtümer begangen hat, dergleichen auch anderen anerkannten Archäologen begegnen können; aber ihn darum absichtlicher Fälschung anzuklagen, deutet doch mehr Gehässigkeit als Eifer für die Sache an, während es auf der anderen Seite selbstverständlich ist, daß Cesnola, dessen Ruf von seinen cyprischen Funden datirt, alle Ursache hatte, sie gewissenhaft nach bester Einsicht zu restauriren, und nicht der mindeste Grund zu wissentlicher Veränderung vorlag. Ferner kann man Herrn Feuardent, wenn auch als einen gewandten Schriftsteller und Kunstkritiker, doch nicht als Autorität in der Archäologie gelten lassen, wie ihm auch schon in der Art Review (I. Band, S. 501), nachgewiesen ist. Indessen ist er zu weit gegangen, mit zu großer Heftigkeit verfahren, um die ihm drohende Niederlage ruhig hinzunehmen; vielmehr verteidigt er seine Behauptungen, wobei er sich vorzüglich auf Doell und auf Colvins Photographien beruft, und da er in der „New-York Times" eines der einflußreichsten Journale auf seiner Seite hat, steht eine lange Kontroverse in Aussicht. Namentlich lehnen Feuardent und seine Anhänger sich gegen die Zusammensetzung des Komité auf, welche von dem Vorstand ernannt, an dessen Spitze Cesnola als Direktor steht, aus zwei der ihrigen und außerdem nicht aus Sachkundigen, Archäologen und Künstlern, sondern aus Gelehrten besteht, deren Urteil — sagen sie — als das von Kunstfreunden Berücksichtigung verdienen würde, wenn es sich um reine Kunstkritik, Ästhetik und Stil handelte, aber schlechterdings nicht von Gewicht sein könne, wenn es auf positive Altertumskunde ankomme. Dieser Einwand hätte etwas für sich, wenn man nicht überzeugt sein könnte, daß diese Männer, deren Gewissenhaftigkeit keinen Zweifel zuläßt, den Beistand Sachkundiger in Anspruch nehmen werden, ehe sie ein endgültiges Urteil abgeben. Muß ja doch Cesnola selbst vor allen wünschen, von

einem Schiedsgericht beurteilt zu werden, gegen dessen Kompetenz sich kein begründeter Einspruch erheben läßt.

D. A.

Korrespondenz.

(Schluß.)

Bremen, Mitte Januar 1881.

Ungleich kleiner als die vorigen sind die übrigen Wandflächen des Treppenhauses, aber fast nicht eine ist ohne allegorischen Bilderschmuck geblieben. Von der Höhe leuchtet hier das Sternbild der Leyer, dort das der Krone auf den Beschauer hernieder, das Siebengestirn, eine liebliche Gruppe von Kindern, die sich alle ein goldenes Sternlein auf dem Haupte, dem Schleier der Nacht entringen, während ein anderer Kinderreigen in zahllosem Gewimmel durch den nächtlichen Azur hinzieht. Wurde je die Milchstraße lieblicher gebildet? Genug, wohin wir den Blick nur wenden, überall quellen uns in verschwenderischer Fülle die himmlischen Gestalten entgegen, und selbst durch den tiefen Schatten, welcher stets die Flächen der Fensterwand umhüllt, ließ sich Fitger nicht in seinem Schöpferdrange aufhalten.

Den ganzen mächtigen Fensterbogen umzog er mit Gruppen von derben lebensvollen Puttenfiguren, und zwar je zwei an einem herabhängenden Seile sich emporarbeitend, bald voll Eintracht Hand in Hand aufstrebend, bald wieder heftig entzweit sich balgend und einander die leckere Frucht dicht vor dem Munde entreißend, bald gar einer den anderen mit energischem Tritt in die Tiefe befördernd oder auch selber fallend den Nebenmann mit sich hinabreißend — kurz kein Motiv dem anderen gleichend. Ob diese verschiedenen Gruppen nicht ganz bedeutungslos sind, ob unser Künstler damit vielleicht humoristischer Weise allerlei ähnliche Vorkommnisse in der Handelswelt symbolisiren wollte, mag dahin gestellt bleiben. Unsere werte Kaufmannschaft möge sich dieses letzteren Werkes darum nicht minder freuen, ja dem Künstler sogar dafür doppelt dankbar sein, da er es den übrigen Malereien trotz des geringen Entgeltes für dieselben in nobelster Weise als freies Geschenk hinzufügte.

Fassen wir aber alles noch einmal zusammen, so haben wir in diesem wundervollen gold- und farbenleuchtenden Raum einen Ort, der wie wenige in Deutschland geeignet ist, uns in Italiens kunsterfüllte Prachtpaläste aus der Zeit seiner Hochrenaissance zu versetzen.

Daß gegen solchen Reichtum der anstoßende riesige Börsensaal mit seinem einzigen noch dazu nach der koloristischen Seite hin sehr schwachem Bilde, von Professor Janßen, jetzt einen doppelt kahlen Eindruck macht, ist natürlich. Knüpfen wir weitere Hoffnungen daran!

Ein anderes monumentales Werk der Malerei, das man bestimmt hat, unseren alten Rathaussaal zu schmücken, ist gegenwärtig in Düsseldorf im Entstehen begriffen. Es ist die beim Professor Hünten durch den Senat bestellte große Darstellung der Schlacht bei Loigny, in welcher am 2. Dezember 1870 Bremens Söhne ihre schönsten Lorbeeren erwarben. Zur Aufnahme der nötigen Terrainstudien begab sich der Künstler erst vor kurzem unter Führung des hiesigen Majors von Poser an Ort und Stelle, und wir sollen, wie es heißt, am nächsten Jahrestage jener Schlacht ihre künstlerische Verherrlichung hier zuerst schauen.

Zu den zahlreichen öffentlichen Kunstwerken, welche als Schenkung von Mitbürgern unsere Stadt zieren, wird sich abermals bald ein neues gesellen, das gleichsam für den Ehrenplatz bestimmt ist: Seit lange lag die Idee in der Luft, den alten **Wilhadi-Brunnen**, der jetzt in einer Anschlagsäule versteckt zwischen Dom, Rathaus und Börse ein unschönes Dasein führt, eine neue, würdige Gestalt zu geben; es wurde über den Gedanken viel hin- und hergesprochen, aber der Mann der That hat sich erst jetzt gefunden. Wir sind leider nicht ermächtigt, seinen Namen zu nennen, aber seinen leitenden Gedanken haben in diesen Tagen bereits die bedeutendsten Journale Deutschlands in einem Konkurrenzprogramme veröffentlicht. Architekten und Bildhauer wurden aufgefordert, Entwürfe einzureichen; ein Preisgericht, bestehend aus heimischen und auswärtigen Fachmännern, wird aus dem Eingesandten das Schönste auswählen, und es steht zu hoffen, daß in der deutschen Künstlerschaft ein lebendiger Wettstreit entbrennen wird um die Ehre, diesen denkwürdigen Platz, den man als den Ort der allerersten Ansiedelung betrachtet, mit einem Werke zu schmücken. Leitet einerseits der Name Wilhadi-Brunnen, die Nachbarschaft des Domes, die Sage, daß der heilige Willehadus eben hier zuerst das Christentum der damaligen nur aus Fischern bestehenden Bevölkerung gepredigt habe, auf Bezüge zur Kirche hin, so führt anderseits das Rathaus mit seinem herrlichen Renaissanceschmuck zur Darstellung bürgerlicher Ideen; drittens endlich deutet die Börse auf den internationalen Gedanken des Welthandels. Je nach seiner subjektiven Neigung wird der Künstler sich von der einen oder anderen dieser drei Sphären angezogen fühlen, und die Konkurrenz dürfte leicht zu den interessantesten gehören. Wir werden nicht verfehlen, seinerzeit die eingegangenen Entwürfe eingehend zu besprechen; heute wollen wir uns darauf beschränken, dem Schenker des Kunstwerkes zu danken, und wir glauben nicht anmaßlich zu scheinen, wenn

wir diesen Dank im Namen der ganzen Stadt aussprechen. Bremens künstlerisches Aussehen, wenn es auch noch kein Wallraffmuseum, kein Städelsches Institut besitzt, steht wahrlich nicht hinter den vielen Fürstenresidenzen zurück, und wenn der sparsame republikanische Haushalt keineswegs solchen Luxus gestattet, wie das Machtwort oder der indirekte Einfluß eines kunstliebenden Fürsten, so tritt bei uns um so reiner die bürgerliche Hochherzigkeit hervor, welche die Früchte langer Mühe und Arbeit nicht schöner zu verwenden weiß, als indem sie der geliebten Vaterstadt ein Denkmal darbringt.

H. A.

Kunstlitteratur.

Ed. Aumüller, Les petits maitres allemands. I. Barthélemy et Hans Sebald Beham. Munich, M. Rieger. 1881. 8⁰.

Niemand hat mehr Gelegenheit, auf dem Gebiete der Kupferstichkunde täglich neue Erfahrungen zu sammeln, als der Kunsthändler. Dieser wäre denn auch in erster Reihe berufen, die noch vorhandenen Lücken auf diesem Gebiete zu Nutz und Frommen der Sammler und Kunstliebhaber auszufüllen und zu veröffentlichen. Leider halten aber gerade die Herren Kunsthändler mit ihren Erfahrungen, wie einst die Mitglieder der Bauhütten mit ihren Geheimnissen, zurück. Es ist darum ein sehr lobenswertes Unternehmen, daß Herr Aumüller den Bann bricht und seine Erfahrungen veröffentlicht. Im ersten Bändchen sind die beiden Kleinmeister und Brüder Beham behandelt, und da auf dem Titelblatt ein klares I. steht, so ist zu hoffen, daß die Enthüllungen fortgesetzt werden, wofür ich dem Verfasser wohl im Namen aller Kunstfreunde schon jetzt den besten Dank votiren kann. Die beiden Beham sind bereits Gegenstand eingehender Studien gewesen; neben Artikeln in periodischen Werken haben wir ein Verzeichnis ihrer Werke von Bartsch mit Supplement von Passavant. Das biographische Material ist in neuester Zeit von Rosenberg in einem besonderen Werke bearbeitet worden; in demselben hat auch das Verzeichnis der von allen Sammlern so sehr geschätzten Blätter eine Bereicherung erfahren. Aber bei dem Umstande, daß die Auflagen der Werke mit ihren vielen Abdrucksverschiedenheiten in der ganzen civilisirten Welt zerstreut sind, ist eine Feststellung der Druckvarianten sehr schwer, fast unmöglich gemacht. Die vorliegende Arbeit Aumüllers, die Frucht jahrelangen Sammelns, ist mit großem Fleiß zusammengetragen, die Merkmale jeder Abdrucksgattung sind klar angegeben, die vorhandenen Lücken sehr reichhaltig ausgefüllt. Dennoch glauben wir, daß für die beiden Künstlerbrüder noch nicht das letzte Wort gesprochen ist — aus oben berührtem Grunde. Das darf freilich den Verfasser nicht abhalten, weitere Bausteine der Kunstwissenschaft zu liefern, die gewiß stets mit Freude begrüßt werden. Was uns nicht recht einleuchten will, ist die französische Sprache bei einem in Deutschland erschienenen, zwei deutsche Meister behandelnden Werke. Sind etwa die Franzosen uns gegenüber ebenso zuvorkommend?

J. E. Wessely.

Nekrologe.

B. **Professor August Bromeis**, Lehrer der Landschaftsmalerei an der Kunstakademie zu Kassel, starb daselbst am 12. Januar 1881 an einer Herzlähmung. Er gehörte zu den Vertretern der stilvollen Richtung und ist ihr in seinem Streben nach formenschönen, abgerundeten Kompositionen und stimmungsvoller Färbung während seiner ganzen Laufbahn treu geblieben, ohne aber dadurch einseitig zu werden, oder in trockenen Klassicismus zu verfallen. Mit unermüdlichem Eifer suchte er seine idealen Ziele in seinen gewöhnlich nicht sehr umfangreichen Bildern zu verwirklichen und durfte sich dabei der günstigsten Erfolge rühmen. Bromeis war am 28. November 1813 in Wilhelmshöhe geboren, wo sein Vater eine hervorragende Stellung bei der Bauverwaltung des Königs Jerôme bekleidete. Obwohl anfangs zum Architekten bestimmt, widmete er sich bald mit leidenschaftlicher Hingabe der Malerei, deren Studium er auf der Akademie in Kassel begann, dann aber seit 1831 in München fortsetzte, wo Klenze, Gärtner und Domenico Quaglio, sowie seine näheren Freunde Chr. Morgenstern und Schleich ihn wesentlich förderten und einen nachhaltigen Einfluß auf ihn übten. 1833 begab er sich nach Italien und schloß sich in Rom besonders an Josef Anton Koch, den Erneuerer der stilistischen Landschaftsmalerei, an, dessen Nachlaß ihm noch reiche künstlerische Ausbeute darbot. Erst 1848 kehrte Bromeis nach Deutschland zurück; die jenseit der Alpen empfangenen Eindrücke aber blieben maßgebend für seine ganze Kunstrichtung, und wenn er auch mehrfach deutsche Motive behandelte, so bevorzugte er doch stets die Gegenden Italiens, welche ihm zu seinen besten Bildern den Stoff boten. Nachdem er eine Zeit lang in Frankfurt a. M. gelebt, wandte er sich 1857 nach Düsseldorf, um dort Andreas Achenbach näher zu treten, dessen Bedeutung er vollständig zu würdigen wußte, obwohl ihre Richtungen wenig Übereinstimmendes hatten. Er lebte hier, bis er 1867 einem Ruf als Lehrer der Landschaftsmalerei an die Kasseler Akademie folgte, in welcher Stellung er bis zu seinem Tode erfolgreich gewirkt. 1868 erhielt er den Professortitel. Auch war er Mitglied der Berliner Akademie. Zu seinen bedeutendsten Bildern gehören: „Abenddämmerung im Sabinergebirge", „Aus der Kampagna bei Rom" (in der städtischen Galerie in Kassel), „Aus dem Habichtswald", „Maurische Waschanstalt bei Palermo", „Civitella bei Mondschein" (1866), „Waldsaum bei Düsseldorf" (angekauft von der Königin von Hannover), „Italienische Landschaft mit einem kalabresischen Hirten" (1869, in der Preußischen Nationalgalerie), „Motiv aus der römischen Kampagna" (1879) u. a. Strenge Zeichnung, gediegene Durchführung und harmonische, meist poetische Gesamtwirkung zeigen seine sämtlichen Arbeiten, die ihm ein ehrenvolles Andenken sichern. Bromeis war unverheiratet und hinterläßt den Ruf eines ehrenhaften, biederen Charakters.

Adolf Wegelin †. Der Kunstreferent der Köln. Zeitg. schreibt: Am 18. Januar starb ein alter Maler, der zwar kein geborener Kölner, doch über vierzig Jahre lang in Köln ansässig gewesen ist, der königliche Hofmaler Adolf **Wegelin**. Er war 1810 in Cleve geboren, kam 1828 als Schüler auf die Akademie in Düsseldorf und dann unter die Leitung von J. W. Schirmer, unter welchem er sich als Landschaftsmaler ausbildete. Er wandte sich aber bald der Architekturmalerei zu und ist in diesem Fache sehr produktiv gewesen.

1835 ging er nach Nürnberg und dann nach München, von wo er nach zwei Jahren zurückkehrte, um von da an seinen Wohnsitz in Köln zu nehmen. Eine besondere Wendung in Wegelins Künstlerleben trat mit der Grundsteinlegung zum Fortbau des Domes 1842 ein, bei welcher Gelegenheit der König Friedrich Wilhelm IV. Aquarellgemälde architektonischen Gegenstandes von Wegelin sah und erwarb. Von da an hat der König bis an sein Ende den Maler fortwährend beschäftigt, und so ist eine bedeutende Anzahl von Abbildungen altertümlicher Bauwerke entstanden, die, zu verschiedenen Albums vereint, alle im Besitze des Königs geblieben sind, mit Ausnahme eines Albums vom Schlosse Brühl, welches der König der Königin Viktoria von England als Erinnerung an den Besuch am Rhein im Jahre 1845 verehrte. Wegelin hat zunächst alle merkwürdigen Bauten des Rheinlandes in verschiedenen Innen- und Außenansichten für den König gemalt, später aber auch in dessen Auftrage Belgien und Holland bereist, um die dortigen historischen Bauwerke aufzunehmen und darzustellen. Selbst während der letzten Krankheit des Königs hat Wegelin im Auftrage der Königin noch mehrere Blätter für die Sammlung der rheinischen Architekturbilder gemalt und erst mit dem Tode des Königs hörte diese Thätigkeit auf. Doch hat der Künstler auch später noch manches Aquarellbild geschaffen, außerdem aber auch sich mit Unterricht in Aquarellen beschäftigt, den er jungen Architekten erteilte. Ölgemälde hat er nur in früherer Zeit und nicht sehr viele geschaffen. Seine Architekturbilder sind sehr sorgfältig und exakt gezeichnet, äußerst flüssig ausgeführt, aber nicht eben glänzend durch ihr Kolorit. Es existiren aus frühester Zeit zwei lithographirte Blätter nach seinen Zeichnungen, Ansichten aus St. Marien im Kapitol zu Köln. In den letzten Jahren war der alte Künstler vielfach von Krankheit heimgesucht und unfähig zu arbeiten.

Todesfälle.

Alfred Elmore, der bekannte englische Genremaler, ist vor kurzem im sechsundsechzigsten Lebensjahre gestorben.

Jules Lafrance, ein talentvoller französischer Bildhauer, ist am 26. Januar im Alter von 39 Jahren gestorben.

Sammlungen und Ausstellungen.

□ **Aus dem österreichischen Museum.** Im Arkadenhofe des Museums wurden in jüngster Zeit außer der von der vorigen Jahresausstellung des Wiener Künstlerhauses her bekannten Marmorstatue von G. Deloye, einem Geschenk des Fürsten Liechtenstein an das Museum, mehrere Gipsmodelle aufgestellt, darunter die lebensgroße Statue des Plato, für die Façade des neuen Universitätsgebäudes bestimmt. Die von Schwarzek in Wien modellirte Figur trägt das bekannte griechische Kostüm, das übrigens vom Künstler ganz modern behandelt ist. Plato's Kopf ist leicht nach rechts gewendet. Haupthaar und Bart sind stilisirt, besonders der letztere. Das Antlitz ist ziemlich allgemein gehalten, wogegen Hände und Füße realistisch behandelt sind. Das linke Bein ist ein wenig vorgesetzt. Der herabhängende rechte Arm hält eine Schriftrolle, der linke ist im Ellbogen gebeugt; die linke Hand macht eine demonstrirende Geberde. Das zweite Gipsmodell, von Silbernagel entworfen und ausgeführt, gehört einem Entwurfe für das Denkmal Walters von der Vogelweide an, das man dem berühmten Minnesänger in Bozen errichten will. Das Standbild ist als Brunnenfigur gedacht, welche auf einem reich verzierten Unterbau im Charakter der Renaissance sich erhebt. Warum wählte der Künstler nicht mittelalterliche Architektur für Walter von der Vogelweide, der doch zur Zeit der Kreuzzüge lebte? Das Modell hat etwa ein Drittel Lebensgröße. Der Sänger ist als Mann von mittleren Jahren dargestellt, leicht gesenkten Hauptes, mit bis auf den Nacken herabfallendem Haar. Er hat das linke Bein vorgesetzt und steht da, als ob er eine Gesellschaft edler Frauen und Herren mit süßen Worten begrüßen wollte. Die Rechte ist vorgestreckt wie zum Handschlag, die Linke hält die Mütze. Ein Ärmelrock und enganliegende Beinkleider bilden das Kostüm des Sängers. Der Sockel des Denkmals zeigt eine mannigfache Gliederung. Die untere Abteilung ist mit großen Muscheln geziert, die an den vier Seiten angebracht sind; die Ecken werden von idealisirten Wasservögeln geschmückt. Im Wasserbecken des Brunnens stehen vier muskulös gestaltete Tritonen, welche den Muscheln entsprechende Konsolen tragen. Die obere Hälfte des Sockels ist prismatisch gebildet, und an den vier Kanten stehen Kindergestalten mit verschiedenen Abzeichen. An kleineren Kunstwerken und kunstgewerblichen Gegenständen wäre vor allem ein erst vor kurzem angekaufter, nach einer Holbeinschen Zeichnung ausgeführter Silberpokal zu nennen, von Kautsch in der Ciselirschule des Museums gearbeitet. Eine neue Erwerbung ist ferner ein Silberbecher nach einer Zeichnung von Prof. Hauser. Moderner bulgarischer Volksschmuck, sowie der reiche Schmuck einer Bäuerin aus Tachau in Böhmen (ausgestellt von der Fürstin Auersperg-Colloredo) müssen ebenfalls als Neuigkeiten erwähnt werden. Die keramische Sammlung bereicherte erst vor kurzem ein Krug aus braunem Böttcherschen Versuchsporzellan. Nicht unbedeutend sind die neuen Erwerbungen an Produkten der Glasindustrie. Eine Kollektion von 16 verschiedenen Gefäßen aus modernem bräunlich-grünem Glas-Fabrikat von Frank Steigerwald in München steht an Bedeutung einigen alten Glasmalereien bei weitem nach. Davon dürfte eine aus dem 15. Jahrhundert stammen. In der Mitte erblickt man eine Madonna mit Kind in Flammenglorie. Die Ornamente des die Komposition umgebenden Ringbandes zeigen noch gotische Motive. Das zweite kleine Glasgemälde stellt einen Christus am Kreuze dar und wird dem 16. Jahrhundert zugeschrieben.

F. **Das Berliner Kupferstichkabinet** hat seit dem Ankauf der Dürer Sammlung von Posonyi im Jahre 1877 keine auch nur annähernd so ansehnliche Bereicherung an Handzeichnungen alter Meister erfahren, wie durch die gegenwärtig ausgestellte neu erworbene Kollektion, die im ganzen 74 Nummern und darunter eine Reihe von Blättern ersten Ranges umfaßt. Den bereits sehr stattlichen Besitz an Zeichnungen Dürers vermehrt sie abermals um sechs Stücke, von denen die geistreich behandelte Federzeichnung einer Marter des heiligen Laurentius die vollendetste ist, während die flüchtige Skizze eines „Christus, in der Kelter stehend" dadurch ein besonderes Interesse gewinnt, daß sie einer auf die Bestellung des fast nirgends erwähnten Bildes bezüglichen Notiz von Dürers Hand ergänzend zur Seite tritt. Hierzu gesellen sich zwei große Porträtzeichnungen, ein Blatt mit zierlichen ornamentalen Entwürfen und eine in der Bedeutung der geschilderten Situation noch der sicheren Deutung entbehrende Komposition aus einer früheren Periode des Künstlers. Von deutschen Meistern bietet die Ausstellung ferner ein charakteristisches Brustbild eines vornehmen jungen Mannes, eines der trefflichsten der gewöhnlich dem Barthel Beham zugeschriebenen Porträts, — von niederländischen in erster Linie zwei brillante Zeichnungen von Rubens, eine meisterliche landschaftliche Studie und die frei nach Mantegna kopirte, schön bewegte Figur eines auf ein Füllhorn sich stützenden Jünglings, sowie vier Blätter von Rembrandt, unter denen der Entwurf einer Kreuztragung durch die Kühnheit der Skizzirung imponirt und das wohl nach einer Medaille gezeichnete Profilbild des Andrea Doria in seinen wenigen Strichen eine nicht minder geniale und sichere Hand zeigt, die gleich einem kleinen Selbstporträt weitaus durchgeführtere, getuschte Federzeichnung einer sitzenden Frau aber als Studie zu der „Großen Judenbraut" von doppeltem Interesse ist. Neben Blättern von dem älteren Pieter Brueghel und von Aart van der Neer ist sodann noch ein sehr feines aquarellirtes Interieur eines gotischen Domes von Pieter Neefs und eine sonnig durchleuchtete Landschaft von Adrian van de Velde zu nennen. Von den Blättern italienischer Meister, aus denen der überwiegende Teil der Ausstellung besteht, ist das imposanteste ein mit mehreren Köpfen ziemlich ansehnlichen Maßstabes bedecktes Studienblatt zu einer heiligen Familie von Michelangelo, das namentlich durch den ebenso edel aufgefaßten wie in der sorgfältig vollendeten Zeichnung groß und vornehm behandelten Kopf der Madonna die höchste künstlerische Wirkung erzielt. Weiterhin begegnen uns eine nicht minder meister-

hafte, malerisch breite Pinselzeichnung einer Madonna von Paolo Veronese, zwei sehr fleißig gezeichnete Blätter aus der Schule des Lionardo und vier Blatt mit Entwürfen und Gewandstudien von Fra Bartolommeo, von denen die Skizze zu einer „Vermählung der heiligen Katharina" vielleicht die bemerkenswerteste ist, während das Quattrocento durch ein interessantes Studienblatt des Verrocchio, durch zwei treffliche Blätter, deren Figuren auf Mantegna zurückgehen, durch ein vielleicht dem Antonello da Messina zugehöriges Profilbild eines jungen Mannes und durch zwei Blätter des Vittore Pisano vertreten erscheint. Des Letzteren zarte Federzeichnung zweier weiblicher Figuren nach einem antiken Sarkophage leitet sodann zu einer Reihe von zweiundzwanzig mit der Feder und dem Rotstift ausgeführter Blätter des Agostino Busti über, die eine Fülle von Kopien antiker Reliefdarstellungen in bisweilen mehr oder minder freier Umgestaltung enthalten und damit für die Kenntnis der zeitgenössischen Künstlerstudien von großem Interesse sind, außerdem aber auch eigene plastische und dekorative Entwürfe des Künstlers und Skizzen zu Teilen seines Hauptwerkes, des Grabmals des Gaston de Foix darbieten. Demselben Meister scheint ferner auch eine Anzahl der zahlreichen anonymen Blätter der Ausstellung anzugehören, die sich im übrigen auf die verschiedensten italienischen Schulen verteilen. Aus einer Reihe von Miniaturmalereien endlich ist ein sehr ansehnliches Blatt venetianischem Ursprungs mit der Darstellung des heiligen Georg als Drachentöter und vor allem das kleine, delikat durchgeführte Rundbild des Liberale da Verona hervorzuheben, das die heiligen Frauen mit Johannes und Joseph von Arimathia um den Leichnam Christi versammelt zeigt. — Zu der ausführlicheren Beschreibung der Blätter in dem von der Generalverwaltung herausgegebenen Katalog der Ausstellung möchten wir noch bemerken, daß der allerdings nicht kenntliche Gegenstand, auf den sich die stehende Figur des noch der Erklärung bedürftigen Dürerschen Blattes Nr. 1 stützt, weit eher eine Büchse als eine Säge anzudeuten scheint. Auf der Zeichnung von Busti Nr. 59 giebt sich ferner die unbekannt gebliebene stehende weibliche Gewandfigur deutlich als dieselbe, nur ins Profil gestellte allegorische Gestalt des Glaubens zu erkennen, die auf Blatt 58 en face gezeichnet ist, so daß also auch hier eine Studie zu dem Grabmal des Gaston de Foix vorliegt.

* **Internationale Kunstausstellung in Wien.** Das von uns bereits erwähnte, für das Jahr 1882 in Aussicht genommene große Ausstellungsunternehmen, zu dem die Initiative von dem Vorstande der Wiener Künstlergenossenschaft ausgegangen ist, kann als vollkommen gesichert angesehen werden. Von dem präliminirten Garantiefonds von 200 000 fl. ö. W. wurden etwa 130 000 fl. in wenigen Wochen gezeichnet; der Rest dürfte bald gedeckt sein. Ein besonderes Verdienst um das Werk hat sich Baron Rothschild erworben, indem er auf Conto des Garantiefonds 100 000 fl. vom 1. März dieses Jahres an der Künstlergenossenschaft als unverzinsliches Darlehen zur Verfügung stellte. Diese Summe soll in erster Linie dazu dienen, dem Künstlerhaus an der Nordseite einen Erweiterungsbau anzufügen, durch welchen dasselbe zwei große neue Bildersäle mit Oberlicht, zwei gedeckte Höfe für Werke der Plastik mit hohem Seitenlicht, eine Reihe von kleineren Räumen und einen gegen die Stadt zugekehrten neuen Eingang (von der Giselastraße her) erhalten wird. Die von dem Architekten Streit ausgearbeiten Pläne schließen sich im Stil dem bestehenden Bau gefällig an und werden Wien dauernd um ein geräumiges Ausstellungslokal bereichern.

Städtisches Museum in Leipzig. Im Kartonsaal sind seit einiger Zeit sehr beachtenswerte plastische Arbeiten von Werner Stein in Leipzig ausgestellt; besonderes Interesse beanspruchen die beiden bei einer Konkurrenz in Dresden prämiirten Brunnenentwürfe; jeder derselben — sie sind als Pendants komponirt — zeigt inmitten eines großen runden Bassins einen reich und geschmackvoll gegliederten Sockelbau, der ein breites Becken und in der Mitte desselben einen schlanken Aufsatz mit einer kleineren Schale trägt. In der Spitze des Aufsatzes liegt die Mündung der Fontaine, die zu mäßiger Höhe aufsteigend gedacht ist. An den vier Seiten des Hauptsockels, auf stark vorspringenden, stufenförmigen Postamenten, befinden sich Statuengruppen; von den Eckstufen des Sockels treten niedrigere, langgestreckte Postamente in das Bassin hinaus, die gleichfalls Figurengruppen tragen. Architektur und Plastik verbinden sich in beiden Brunnen zu einem außerordentlich gefälligen Ganzen. An dem einen sind in den Hauptgruppen die vier Lebensalter dargestellt. Die von Delphinen getragenen Nebengruppen stehen mit denselben in innerem Zusammenhang: sie schildern in sinnreicher und sehr anmutiger Weise Amor in seinen verschiedenen Beziehungen zu den vier Lebensaltern. Die Hauptgruppen des anderen Brunnens veranschaulichen die vier Jahreszeiten, in den ihnen entsprechenden Nebengruppen sind Wassernymphen und Tritonen, auf fabelhaften Seepferden, im heiteren Spiel mit Kindern dargestellt. Ein frisches Talent, eine glückliche Erfindungsgabe und besonders ein lebendiger Sinn für das Anmutige bekunden sich durchgehends in diesen Entwürfen, von denen man lebhaft wünschen muß, daß sie nicht unausgeführt bleiben. — Die Sammlung des Kunstvereins wurde jüngst um zwei prächtige Handzeichnungen von Führich vermehrt, die aus dem Anfang der fünfziger Jahre stammen und für 3000 Mk. wohl nicht zu teuer erworben sind. Es sind Darstellungen aus der Apostelgeschichte in reicher Komposition.

Lionardo's Madonna in der Felsgrotte. Von den beiden Exemplaren dieses Gemäldes, die um den Ruhm der Originalität streiten — das eine im Louvre, das andere bei Lord Suffolk — ist das letztere nunmehr in den Besitz der Londoner Nationalgalerie übergegangen, die dafür den ansehnlichen Preis von 9000 Pfd. Sterl. gezahlt hat.

Vom Kunstmarkt.

Dresdener Kupferstich-Auktion. Am 28. Februar wird unter Leitung des Buchhändlers R. v. Zahn die Sammlung des verstorbenen Senators Karnicki in Warschau zur öffentlichen Versteigerung gelangen. Die Sammlung hat keinen ausgesprochenen Charakter, sondern enthält Blätter der verschiedensten Meister älterer und neuester Zeit, außerdem eine Reihe von Handzeichnungen, Aquarellen, gemalten Initialen und Miniaturen.

Gemälde-Auktion in Wien. Am 18. und 19. Februar kommt die Sammlung des Herrn Arthur Mayer von Alsó-Rußbach unter Leitung des Kunsthändlers C. J. Wawra zur Versteigerung. Dieselbe umfaßt 47 Nummern moderner Bilder, größtenteils Kabinetstücke tüchtiger Meister wie Ant. Seitz, Canon, Schreyer, Spitzweg, Willems, Madou u. s. w. Der Katalog enthält von zwölf Bildern Reproduktionen in Lichtdruck.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Schönfeld, Paul, Andrea Sansovino und seine Schule. Mit 30 Abbildungen in Lichtdruck. hoch 4⁰. Stuttgart, J. B Metzler. Mk. 15. —.

Handbuch der Architektur. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Baurat Professor J. Durm in Karlsruhe, Baurat Professor H. Ende in Berlin. Professor Dr. E. Schmitt in Darmstadt und Professor H Wagner in Darmstadt. Mit Holzschnitten. I. Teil. 1. Bd. I. Hälfte und II. Teil. 1. Bd. I. Hälfte. (Auf 4 Teile in 12 Bänden berechnet). Darmstadt, J. Ph. Diehl. à Mk. 8. —.

Zeitschriften.

Deutsche Bauzeitung. No. 1—5.
Das Münster zu Ulm. (Mit Abbild.) Berliner Neubauten. — Das Krieger-Denkmal zu Osnabrück. von E. Haeberländer.

Journal des Beaux-Arts. No. 1.
L'art moderne en Norwège, von A. Schoy. — Les reliques et les reliquaires donnés par le roi saint Louis. — Eugène Fromentin et son nouveau biographe, von H. Jouin. — Ch. Yriarte, Florence.

The Portfolio. No. 133.
The last evening in England, etched by G. P. Jacomb Hood. Mit Abbild. — Illustrations of Lancashire, von Leo Grindon. — [illegible], von Sidney Colvin. — The portrait of Sylvius, etched by Rembrandt, reproduced by A. Durand. Mit Abbild. — Recent biblical designs. Mit Abbild. — Notes on some old woodcuts, von P. G. Hamerton. (Mit Abbild.)

Revue des Arts décoratifs. No. 8 u. 9.
Les rapports préliminaires des membres des Comités de l'Union centrale pour l'organisation de cette exposition: les rapports des membres des jurys de récompenses; les discours prononcés à la cérémonie de la distribution des récompenses par MM. E. Turquet, E. André, H. Bouilhet; la liste complète des exposants récompensés, etc. etc. — Sixième exposition de l'Union centrale: les industries d'art IV. Le cuivre et le bronze, von Bénédite. — La joaillerie: Lettre de M. Josse. — Jean Nicolas Servandoni, von H. de Chennevières. — Planches: Cartière exécutée par MM. Boeck, Trotté, Heintz et Rose. Exposition de l'Union centrale de 1880: grand prix. — Coqs de montre en cuivre repercé et ciselé, XVIIe et XVIIIe siècles. Porte de tabernacle en bronze doré (XVIIe siècle).

L'Art. No. 317.
Études sur l'art, la littérature, la musique d'après les vignettes romantiques, von Champfleury. Mit Abbild. — Le Musée d'armures de Bruxelles, von E. v. Vinkeroy. (Mit Abbild.) — Histoire artistique du métal, von R. Menard. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. No. 2.
Bischofsthron im Hôtel de Dieu [illegible] von Bau[illegible] gez. [illegible] vom Jahre [illegible]. — Moderne Entwürfe: Wohnzimmer, entw. und ausgef. von A. P[illegible]. — Nachbildungen von den Beschlägen des 16. bis 17. Jahrhundert [illegible]. — [illegible] von E. Carpentier. — Gobelinstück [illegible] Meurice in Paris. — Kapital und Schaft eines Pfeilers, entw. von Kayser und v. Groszheim. — [illegible] Holzornamente, entw. von Ihne und Stegmüller.

Hirth's Formenschatz. No 3.
[illegible]: Titelumrahmung; Vier Friese einer Tischplatte in Solnhofer Marmor; Bern. Poccetti: Skizze zu einer Deckenmalerei nach einer Federzeichnung in den Uffizien zu Florenz; Bern. Buontalenti: Skizzen zu verschiedenen Gefässen; Wanddekoration, Geschmack der italienischen Spätrenaissance; Adrian de Vries: Sogenannter Herkulesbrunnen in Augsburg; A. de Bosse: Ein Blatt aus dem müssigen Frauenleben; G. M. Oppenort: Skizzen zu einer Laterne mit architektonischen Ornamenten; Entwurf zu einer Kamindekoration von demselben.

The Academy. No. 455.
Colvin, History of Painting, Ancient, Early Christian, and Mediaeval: from the German of Woltmann and Woermann, von J. W. Bradley. — The old masters at the Royal Academy, von C. Monkhouse.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

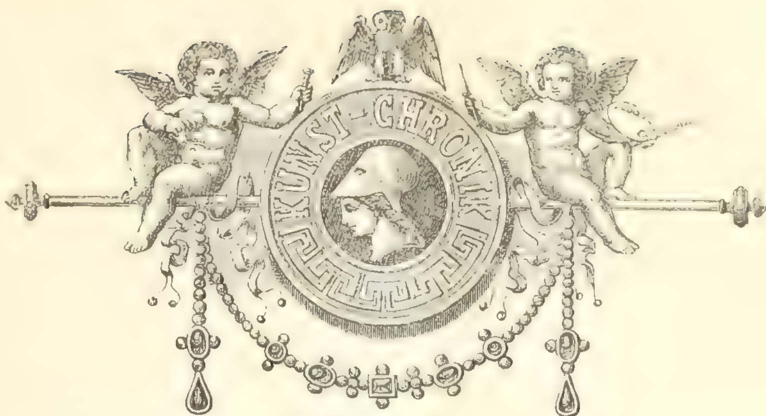
17. Februar

Nr. 19.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Winterausstellung alter Meister in London.

Selten, vielleicht noch nie, ist in den Räumen von Burlington House eine so große Anzahl bedeutender Werke sowohl holländischer als auch italienischer Meister vereinigt gewesen, wie in diesem Winter. Man kann dieser 12. Ausstellung wohl das Zeugnis geben, daß sie von Werken besserer Erhaltung gebildet ist als irgend eine der vorangegangenen, und man darf wohl wagen zu behaupten, daß sich bisher noch keinem Kunstfreunde die Gelegenheit geboten hat, jene beiden gleich zu nennenden Privatsammlungen, welche den Grundstock der Ausstellung bilden, bei gutem Licht, in unmittelbarer Nähe und mit Muße zu studiren, wie es hier in den weiten Galerieräumen für die Dauer von zehn Wochen möglich ist. Diese ephemeren Ausstellungen der Royal Academy, welche sich längst bei den Gebildeten Englands eines Zuspruchs erfreuen, mit welchem keine der gleichzeitigen Ausstellungen moderner Werke in Konkurrenz treten kann, verdienen wohl den Ruf kunsthistorischer Ereignisse. Lord Cowper hat diesmal von seiner weltbekannten Sammlung in Schloß Panshanger 37 ausgewählte Gemälde geschickt, Mrs. Hope of Deepdene, deren Galerie seit Jahren nur mit den größten Schwierigkeiten zugänglich war, hat in liberalster Weise an 40 Perlen der holländischen Schule dem Ausstellungskomité zur Verfügung gestellt. Anderes stammt aus den Sammlungen von Lord Strafford, Lord Bateman, Charles Butler, Esq., Lord Carnarvon und etwa fünfzig sonstigen Privaten.

Wie herkömmlich, ist der erste Saal der Ausstellung den älteren Meistern der englischen Schule angewiesen. In der zweiten Galerie hat die holländische Schule ihr Heimatrecht. Gleich beim Eintritt bewillkommnet uns hier ein genial hingemaltes Porträtbild eines jovialen Holländers in breitem Hute von F. Hals mit der Signatur FH auf dem hellbraunen Hintergrunde (Nr. 59; Besitzer H. L. Bischoffsheim, Esq.). Es folgt dann eine Reihe Kabinetsbilder von Teniers von unvergleichlicher Brillanz der Farben und Feinheit des Tones, sämtlich bezeichnet, mehrere auch datirt, wie die rauchenden Soldaten (Nr. 66; Besitzerin Mrs. Hope) mit der Jahreszahl 1647, dann die Bleichwiese von 1663 (Nr. 81, Besitzer Marquis of Ailesbury), die Ölmühle, aus Panshanger, bez. 1633 oder 38?, Nr. 96. Die Bilder von Wouwerman nehmen in der Geschmacksrichtung des Meisters mehr oder minder eine Ausnahmestellung ein. Zunächst begegnet uns aus der Sammlung des Hon. R. Baillie Hamilton ein ausgedehntes Landschaftsbild mit einem breiten Fluß zur Rechten und einer äußerst duftig behandelten wechselvollen Hügelscenerie zur Linken, während im Vordergrunde eine Bauerngesellschaft beim Bier mit Tanz und Spiel ausgelassen sich belustigt. Man vermißt den stereotypen Schimmel ebenso wie die Gruppe nobler Kavaliere mit ihren Damen. Das Bild trägt die Bezeichnung · W und auf der Planke eines Kahnes die beachtenswerte Datirung A⁰ 1653 (Nr. 73). Bauern spielen wieder die Hauptrolle in dem herrlichen Bilde desselben Meisters aus dem Besitz von Mrs. Hope (Nr. 109), wo indes die Tanzbelustigung ihr Gegengewicht in der Gruppe einer aristokratischen Jagdpartie findet. Was diese beiden Bilder besonders anziehend

macht, ist neben der technischen Meisterschaft das Eingehen auf das psychologisch Individuelle.

Die drei Bilder von Paulus Potter sind ohne Ausnahme Werke, die ihresgleichen nicht leicht finden. „Der offene Stall“, mit der Datirung 1647, aus dem Besitz von Mrs. Hope (Nr. 71) ist in der glücklichen Wahl der Motive, in der geschickten Komposition, vor allem aber in der Behandlung von Licht und Schatten vielleicht unübertroffen. Ich kenne wenigstens kein Bild des Meisters, das bei so mäßigem Umfang eine schlagendere Wirkung ausübte. Wenn Burger mit seiner Behauptung, Potter habe dem Zusammenspiel von Licht und Schatten möglichst aus dem Wege zu gehen gestrebt, im Rechte gewesen ist, so hat sich gerade hierin der Meister diesmal selbst übertroffen. Der Stall befindet sich zur Rechten. In der offenen Thür steht ein Schimmel, mit welchem ein Bauer beschäftigt ist. Dieser steht im Innern des Stalles, sein heiteres Gesicht wird von einem Sonnenstrahl getroffen, welcher den Innenraum in Helldunkel setzt. Im Hof steht eine Bäuerin mit einem Säugling an der Brust. Ein zweiter Bauer ist hier einem Knaben behilflich, ein Pferd zu besteigen. Man sieht, auch der Gegenstand ist für den Meister außergewöhnlich. Den Hintergrund bildet, wie zumeist, eine ausgedehnte Wiese mit miniaturartigem Weidevieh.

Adriaen van der Velde ist durch kein selbständiges Gemälde vertreten, doch zeigt er sich uns von seiner liebenswürdigsten Seite in dem selbstlosen Eingehen auf die Manier anderer, hier besonders des Van der Heyden, bei der Staffirung der Landschafts- und Architekturbilder Nr. 111 und Nr. 115). Von den Bildern des Jan Steen sei nur das sogenannte Tauffest erwähnt (Nr. 100; Besitzerin Mrs. Hope). An der Rückwand des Gemaches hängen hier drei Bilder, in der Mitte eine Landschaft im Stil von J. Both, zu den Seiten zwei große Brustbilder von ausgelassenen Bauern, offenbar nach Adr. Brouwer, seinem Lehrer, und diese Bilder im Bilde stechen um so mehr in die Augen, als der Maler selbst in der Charakteristik der Figuren, welche die Scene beleben, noch verhältnismäßig zahm erscheint. Der Zufall bringt es mit sich, daß zahlreiche Gemälde von Interieurs in der diesjährigen Ausstellung an den Wänden hängende Bilder zeigen, und es dürfte wohl nicht überflüssig erscheinen, wenn wir hier beiläufig hervorheben, daß dieselben in der Regel in schwarze Rahmen gefaßt sind. Es ist schon von anderer Seite auf die praktische Bedeutung dieser altholländischen Sitte für unsere modernen Bildersammlungen derselben Schule hingewiesen worden, doch hat der Kampf gegen Luxusrahmen, sofern sie die Bildwirkung gefährden, bei unseren Galerieoberdirektionen wohl noch wenig entschiedene Sympathien gefunden.

Die Bilder des Delftschen Ver Meer scheinen in England sehr selten zu sein. Seine Darstellung eines Interieur mit einem Herren und einer Dame beim Weinglas im Besitz von Mrs. Hope (Nr. 93) ist ein gut erhaltenes Werk des Meisters. Durch ein Fenster zur Linken fällt breites Mittagslicht ein, ähnlich wie in dem bekannten Dresdener Bilde. Von Pieter de Hooghe enthält die Ausstellung nicht weniger als drei Werke, sämtlich mit den drei Initialen bezeichnet. Das erste aus der Sammlung des Lord Strafford mit dem Datum 1658 schildert einen Backsteinbau mit einem Thorbogen, welchen eine Inschrifttafel krönt. Jenseits des Thorbogens liegt ein freier Platz. Der besondere Reiz des Gemäldes beruht auf der Gradation des Sonnenlichtes in den hintereinanderliegenden Räumen. Nicht nur das Problem, sondern auch die Lokalität ist genau dieselbe, wie in dem bekannten Bilde der Peel Collection in der National Gallery Nr. 835, welches überdies das gleiche Datum führt. Aus demselben Jahre stammt das Bild „Die Kartenspieler“ aus dem Besitz Ihrer Majestät der Königin (Nr. 113), eine Komposition, welche große Verwandtschaft mit dem Louvrebild Nr. 224 hat; Besitzerin des dritten Bildes, eines Interieur mit drei Figuren, ist Mrs. Hope (Nr. 126). Dieselbe Dame darf sich vielleicht rühmen, wenn anders ihr Besitz an Kunstwerken sie geistig interessiren kann, den feinsten Metsu zu besitzen: in einem Gemach sitzt eine Dame am Fenster und liest einen Brief, während die Dienerin den grünen Vorhang, welcher vor einem Bilde an der Wand hängt, zurückzieht (Nr. 125). Es ist unmöglich, die malerischen Qualitäten dieses Juwels in Worten zu schildern. Nach meinem Geschmack ist die Harmonie der Töne hier eine distinguirtere, als bei jenem schlafenden Jäger in Hertford House, den der Marquis of Hertford einst mit 80000 Franken bezahlte und für welchen von einem deutschen Mäcen dann 100000 Franken geboten wurden. Dieser Hope'sche Metsu hat überdies ein Pendant. Auf einem Tafelbilde von genau denselben Dimensionen schildert der Künstler den Briefschreiber, einen jungen Herrn, ganz in Schwarz gekleidet, der in einem sonnigen Gemache an einem Tische mit einem kostbaren Teppiche sitzt. Die Novelle, welche man dem Bilderpaar unterlegen kann, macht sie nicht interessanter, aber das Faktum scheint mir hier unbestreitbar, daß man damals schon, zum wenigsten ausnahmsweise, Novellenserien malte. Bekanntlich hat Waagen gewisse Terborchsche Kabinetsbilder zu einer Trompetergeschichte gruppirt, und es ist heute noch fraglich, ob seine Hypothese überhaupt statthaft war. Die Ausstellung in Burlington House enthält zwei Trompeterbilder von Terborch. Auf dem einen (Nr. 108, bezeichnetes Original; $54^1/_2$ cm hoch, 42 cm breit) schreibt ein Offizier einen Brief, neben

ihm steht ein Trompeter. Eine zweifelhafte Wiederholung ist, wenn ich mich recht entsinne, in Dresden. Das zweite, ungewöhnlich dramatische Bild (Nr. 110) schildert Soldaten beim Gelage; der Trompeter stößt hier in sein Instrument (62 zu 47 cm). Terborch hat selten seine Farben so tief gestimmt wie hier. Nicht minder fesselt uns sein Porträt eines holländischen Patriziers (Nr. 80; Besitzer Sir W. N. Abdy), ein wahres Wunderwerk koloristischer Konzeption in zwei oder drei Farbtönen. Die Gestalt ist ganz in Schwarz gekleidet, kein einziger Gegenstand dient zur Ausstattung der Räumlichkeit, die sich auf eine graue Wand beschränkt. In der Schilderung der feineren Seiten des Seelenlebens nimmt unter den holländischen Porträtisten Terborch nach Rembrandt doch wohl die erste Stelle ein.

Rembrandt ist in der diesjährigen Ausstellung mit nicht weniger denn vier bedeutenden Gemälden vertreten. In der Nähe des letztgenannten Terborch hängt das halblebensgroße Doppelporträt einer sitzenden Dame und eines stehenden Herrn, bez. „Rembrandt. f. 1633" (Nr. 75; Besitzerin Mrs. Hope). Die Namen der Dargestellten sind nicht bekannt. Ch. Blanc beschreibt die Details nicht genau. Dasselbe gilt von dem merkwürdigen lebensgroßen Reiterbilde des Marschall Turenne (Nr. 165; aus Panshanger). Man nimmt an, dasselbe sei 1649 gemalt, weil in diesem Jahre der Marschall in Holland war. Eine Signatur habe ich trotz langen Suchens auf der weiten Leinwandfläche nicht ausfindig machen können. Sie ist wahrscheinlich unter trübgewordenem Firnis begraben. Die Komposition ist aus der Beschreibung von Vosmaer nach Ch. Blanc bekannt, doch sehe ich den Hintergrund ganz anders als letzterer. Rechts sieht man Felsen, in der Mitte und links hohe Bäume. Hier öffnet sich unten der Blick auf einen Waldweg, auf dem eine Staatskarosse mit vier Insassen einherrollt. Dazu kommt noch ein Kutscher und zwei auf dem hinteren Tritt stehende Lakaien. Daneben hängt das lebensgroße Porträt eines Jünglings (Nr. 161; ebendaher), Brustbild. Die geschilderte Situation ist rätselhaft und scheint eine besondere Deutung zu verlangen. Auf der Brustwehr vor dem en face gesehenen jungen Manne liegen ein aufgeschlagenes und mehrere geschlossene Bücher; auf letzteren ein Maske. In aufgeregter Hast greift er nach einer roten Kappe, welche ganz vorn am Fensterrahmen hängt. Die traditionelle Datirung und Signatur sind nicht mehr zu finden. Mit Übergehung eines kleinen männlichen Brustbildes aus später Zeit (Nr. 72; ebendaher), welches in der Rembrandtlitteratur noch keine Erwähnung gefunden hat, verweilen wir noch einen Augenblick bei dem berühmten „Het Sint Pietersschepp" (Nr. 168; Besitzerin Mrs. Hope), der Darstellung Christi im Kahn mit seinen Jüngern beim Sturm auf dem See Tiberias. Die Jünger, vom Scheitel bis zur Zehe holländische Schiffer von trivialem Schrot und Korn, und freilich unübertreffliche Typen und in den verschiedenartigen Situationen des Kampfes mit dem tobenden Element teilweis nicht ohne Humor geschildert, z. B. der seekranke Tropf; aber damit kontrastirt doch recht unangenehm der klassisch-sein-sollende Judentypus Christi, ein Typus, wie er sonst bei Rembrandt nie wiederkehrt. Diese geradezu eleganten Züge gemahnen unwillkürlich an moderne Weltmänner, um nicht mehr zu sagen. Das Bild ist deutlich 1633 (und nicht, wie bisher angegeben wurde: 1635) signirt.

Rubens fehlt diesmal ganz. Um so glänzender ist Van Dyck vertreten. Unter acht lebensgroßen Figurenbildern sind die bedeutendsten zwei Gruppenbilder; zunächst die Porträts von Thomas Wentworth, des ersten Earl von Cleveland mit seiner Gemahlin und Tochter (Nr. 90; Besitzer Lord Strafford). Die Dame ist wohl der imposanteste, gelungenste Typus einer kühlen, phlegmatisch-vornehmen Lady, der je gemalt worden ist. Sodann das mit 1634 datirte Familienbild des Grafen Johann von Nassau-Katzenellenbogen (Nr. 137; aus Panshanger). Die Figuren sind in ihrer Zusammenstellung hier mehr künstlich arrangirt als künstlerisch komponirt.

Die altdeutschen und altniederländischen Schulen sind durch ein paar höchst interessante Gemälde vertreten. So vor allem die Anbetung der Magier mit lebensgroßen Figuren aus Buckingham Palace (Nr. 196). Das Bild war Jahrzehnte hindurch als wertlos bei Seite gestellt worden, bis kürzlich Herr Doyne Bell dessen Reinigung veranlaßte, wobei die ursprünglichen Farben in ihrem Glanze wieder zum Vorschein kamen und damit auch die Signatur des Künstlers. Auf dem Steinblock im Vordergrunde rechts befindet sich das aus den Kupferstichen des Lucas van Leyden bekannte Monogramm L. Das Bild hat mit dem bekannten Jüngsten Gericht im Leidener Museum, welches nun nicht mehr als das einzige beglaubigte große Gemälde des Künstlers gelten darf, alle Vorzüge, aber auch alle Mängel gemein. Übrigens zeigt das Londoner Bild in der Ausführung erhebliche Ungleichheiten. Eine Kreuzabnahme (Nr. 229) aus der Sammlung der Hon. Mrs. Meynell Ingram führt sehr mit Unrecht den Namen Dürers. Ich wage kein bestimmtes Urteil abzugeben, doch haben wir es wohl mit einem Werke Zeitbloms zu thun, vielleicht dem einzigen in England.

Unter den älteren italienischen Bildern kann man die Benennungen Peruzzi, Pinturicchio, Piero della Francesca, Masaccio, Dom. Ghirlandajo den Besitzern

füglich schenken. Auch was sich Correggio und Giorgione nennen läßt, geben wir leichten Herzens preis. Es bleiben dann immer noch genug Werke ersten Ranges bestehen, welche uns dauernd fesseln können. Unter den frühvenetianischen Bildern ist zunächst die imposante Madonnenfigur des B. Vivarini (Nr. 232; Besitzer Sir Frederik Leighton, P. R. A.) zu nennen. Der angebliche Mantegna (Nr. 188) aus der Sammlung des Sir W. N. Abdy ist eine Darstellung des sitzenden Leichnams Christi mit H. Hieronymus und einem anderen Wüstenheiligen zur Seite. Die ausgedehnte Landschaft ist an Detailbildungen überreich. Die Ausführung ist von größter Schärfe und Bestimmtheit. Die Inschrift „Andreas Mantinea" auf dem Cartellino ist zweifellos eine Fälschung. Das Gemälde gehört wohl zu den hervorragendsten Werken des Marco Basaiti. Aus demselben Besitze stammt ein kostbares Porträt (Nr. 200), vorgeblich des Giovanni Bentivoglio von Bologna und sehr mit Unrecht dem Francesco Francia zugeschrieben, in Wahrheit eine der reifsten Leistungen des Andrea Solari. Den einen der Pseudo-Giorgione's soll ein rührender untergelegter Text interessant machen (Nr. 206). Die hier vorgetragene Novelle zeigt den alltäglichen Geschmack des Girolamo da Santa Croce. Der zweite Pseudo-Giorgione (Nr. 156; Besitzer Lord Strafford), ein weibliches Porträt, Halbfigur, giebt sich sofort als ein echter Paris Bordone zu erkennen. Das Gesicht ist freilich durch Übermalung völlig maskirt. Demselben Meister gehört auch das kleine Madonnenbild aus Panshanger (Nr. 141), welches mit der später aufgesetzten vergoldeten Inschrift „Titianus" versehen ist. Das bedeutendste Bild unter den Pseudo-Correggio's ist der Christuskopf (Nr. 141; von ebenda), welcher mit dem Bilde der vatikanischen Pinakothek übereinstimmt.

Seit einer Reihe von Jahren sind echte Raffaelische Bilder in den Räumen von Burlington House nicht gesehen worden. Um so reicher werden wir diesmal entschädigt. Die sitzende, en face gesehene Madonna mit dem im Schoß stehenden Christkind aus Panshanger (Nr. 148) hat zwar nicht den Ehrenplatz in der großen italienischen Galerie, ist aber nach meinem Gefühl der herrlichste Juwel der ganzen Sammlung. Bekanntlich beschreibt Lermolieff dieses auch durch eine feine Landschaft ausgezeichnete Bild „als die wunderherrlichste aller Madonnen Raffaels". Das zweite Cowpersche Madonnenbild (Nr. 152) mit dem nach links im Profil geneigten Kopfe der Mutter und dem en face gesehenen, lachenden Christkinde trägt, ähnlich wie bei der Belle Jardinière im Louvre und bei der Madonna im Grünen des Belvedere, auf dem Gewande der Maria in leichter Vergoldung die Bezeichnung: M . . . VIII. R. V. P. Bei einem Vergleiche mit dem vorhin genannten kann das Bild nicht gewinnen. Gewisse Härten in den Formen machen hier doch die Beihilfe von Schülern wahrscheinlich, wie es auch schon ausgesprochen worden ist. Den Madonnen Raffaels kann beinahe ebenbürtig die heil. Familie von Fra Bartolommeo (Nr. 207; Besitzer gleichfalls Earl Cowper) an die Seite treten. Bilder von so leuchtender Färbung und so vorzüglicher Erhaltung würden freilich bei dauerndem Aufenthalt in London den schädigenden Einflüssen der Atmosphäre auch nicht mehr Widerstand leisten als zahlreiche Bilder der National Gallery. Dem Frate tritt Andrea del Sarto würdig an die Seite. Die Ausstellung enthält nicht weniger denn sechs echte ausgezeichnete Werke des großen Florentiner Koloristen. Es sind dies zunächst die drei predellenartigen Bilder von ungleichen Dimensionen (Nr. 219—221; aus Panshanger), in welchen der Künstler, ganz wie ein Novellist, in figurenreichen Gruppen Scenen aus dem Leben Josephs in Ägypten schildert. Zu den Seiten der Raffaelschen Madonna Nicolini hat man gleichsam als Ehrenwächter zwei lebensgroße Halbfiguren, Porträts von jenem aristokratischen Schlage aufgehängt, der für mehr als ein Jahrhundert das angeborene Prärogativ der Florentiner Rasse war (Nr. 150 u. 153; Besitzer Lord Cowper). Unter den wenigen Frauenbildnissen der Ausstellung ist das beste ebenfalls von Andrea. Die regelmäßigen Züge in dem Bilde Nr. 159 haben etwas Feierliches, Imposantes. Vor der etwa dreißigjährigen Patrizierin, welche ganz in jenes dem Andrea eigentümliche Saphirrot gekleidet ist, liegt ein Petrarca und ein Musikheft aufgeschlagen. An der Wand steht bedeutungsvoll: Meliora latent. Zu den besten Werken des Sebastiano del Piombo in England gehört wohl das Porträt der Vittoria Colonna (Nr. 214; Besitzerin Prinzeß Sapieha). Obwohl michelangelesk in der Zeichnung und nach dieser Seite vielleicht wenig originell, hat doch die klare emailartige Farbe einen besonderen Reiz.

Die Meister der italienischen Renaissance sind diesmal so zahlreich vertreten, daß den Vertretern späterer Schulen die Thore verschlossen bleiben mußten. Unter den Spaniern ist der Flötenbläser unter Velasquez' Namen (Nr. 102) wohl nicht ganz des Geschmackes seiner Besitzerin, einer geistreichen Künstlerin, würdig. Murillo ist glänzend durch zwei große Bilder vertreten, durch die mystisch schwärmerische Darstellung der überlebensgroßen Figur des Joseph, welcher den Jesusknaben an der Hand führt (Nr. 170; Besitzer Earl of Strafford), und durch die ungemein heitere und poetische Hochzeitstafel von Cana (Nr. 154; Besitzer Marquis of Ailesbury).

Die fünfte Galerie von Burlington House ent-

hält eine möglichst vollständige Ausstellung von Zeichnungen von John Flaxman. Dieselbe umfaßt 184 Nummern. Die genauen Beschreibungen und Citate nach Homer, Hesiod und Aeschylus im Katalog sind ein dankenswerter Beitrag zum Verständnis und zur Würdigung der nur selten ausgeführten Skizzen des originellen englischen Bildhauers.

Jean Paul Richter.

Korrespondenz.

Bologna, im Januar 1881

Von meinem diesmaligen, leider nur karg zugemessenen Aufenthalt in Bologna kann ich Ihnen die Thatsache melden, daß die Herstellung der Façade von S. Petronio wieder in Gang gekommen ist. Schon im Jahre 1876 hatte der Architekt Giuseppe Ceri hierzu ein Projekt entworfen, das in Bologna großen Beifall fand, aber auch auf einige Einwendungen stieß, welche den Urheber desselben veranlaßten, im Jahre 1880 einen neuen Entwurf zu veröffentlichen, der allgemein gefiel und für den sich auch der Architekt Emilio de Fabris, welcher bekanntlich die Façade von S. Maria del Fiore in Florenz herstellt, in warmen Worten ausgesprochen hat. Beide Projekte unterscheiden sich von einander hauptsächlich dadurch, daß das ältere den Raum über den beiden Seitenthüren des Domes durch Basreliefs füllt, die sich eng an die bereits vorhandene herrliche Dekoration durch Basreliefs anschließen, während das neuere die Räume benutzt, um über den Seitenportalen Fensterrosetten auszubrechen. Ich stehe nicht an, mich für das ältere Projekt zu erklären, weil die neuen Fenster, welche zur Beleuchtung der Kirche nur wenig beitragen können, von dem ursprünglichen Baumeister des Domes sicherlich nicht beabsichtigt gewesen sind und zur ganzen Haltung der Façade ungleich weniger passen, als die ursprünglich in Aussicht genommene bildnerische Dekoration. Übrigens gebe ich gerne zu, daß der Urheber des neuesten Projektes zur Herstellung der Façade von S. Petronio die Formensprache des Bauwerkes sowie überhaupt die der italienischen Gotik genau studirt und alle bereits ausgeprägten Intentionen des ursprünglichen Baumeisters, beispielsweise der Innendekoration der Seitenportale, mit Feingefühl empfunden hat, so daß die Ausführung der Ceri'schen Projekte, insbesondere des älteren, dem Bauwerke unter allen Umständen nicht zum Nachteil gereichen wird. An einen vollständigen Ausbau des Domes ist ja bekanntlich nicht zu denken, da die Universität, das heutige Antico Archiginnasio, seit mehr als drei Jahrhunderten einen Teil des Raumes occupirt, den das projektirte Querhaus erfordern würde.

Die Kosten sind auf 1,173 675 Lire veranschlagt, wovon 157000 Lire auf die Mauerarbeiten und 297000 Lire auf den bildnerischen Schmuck entfallen; die Bauzeit ist auf sieben Jahre berechnet. Die debattirten Voranschläge, welche nebst beiden Projekten Ceri's gegenwärtig beim Eingange der Kirche ausgestellt sind, tragen die Unterschrift mehrerer Architekten, darunter die von de Fabris, und von allen Experten wird erklärt, daß die große Arbeit mit der sehr gering erscheinenden Summe von kaum einer Million Mark vollständig bestritten werden könne. Die Bologneser Lokalblätter aller Parteirichtungen machen für das Unternehmen eifrigst Propaganda und erklären es insbesondere für eine Ehrensache der Stadt, daß nur deren Einwohner die Mittel zur Vollendung der Façade der Hauptkirche Bolognas aufbringen; auch bildet sich jetzt, unter dem Vorsitze des ersten Bürgermeisters der Stadt, ein Komité, um die Sammlung von Beiträgen zu organisiren und die eventuelle Ausführung der Arbeiten zu überwachen. Bei dem Reichtum der gewerbfleißigen Stadt, der seit deren Beitritt zur Italia una noch zugenommen hat, und bei dem starken Lokalpatriotismus, der daselbst herrscht, ist kaum zu zweifeln, daß das Unternehmen des jüngsten „gotischen Schneiders von Bologna" einen guten Fortgang nehmen und daß sein Projekt nicht bloß dazu dienen werde, die höchst interessante Sammlung von Projekten zu vermehren, welche in der residenza della fabbrica von S. Petronio verwahrt sind.

Ich erwähne schließlich, daß im Jahre 1879 ein neuer Katalog der Pinakothek der Kunstakademie in Bologna gedruckt worden ist, welcher sich an die 1872 veröffentlichte Arbeit des damaligen Inspektors Giordani anschließt, aber durch die Angabe der Dimensionen der Bilder sowie des Stoffes, auf dem sie gemalt sind, und ihrer Provenienz bereichert worden ist und auch die Bezeichnungen wiedergiebt, freilich nicht im Facsimile. Dieser Katalog steht allerdings nicht auf der Höhe der wissenschaftlichen Anforderungen, allein er ist immerhin bedeutend besser, als viele andere Verzeichnisse italienischer Bildersammlungen, und jedenfalls der katalogslosen Existenz der Pinakotheken von Parma, Modena und anderer kleiner „Kunstakademien" Italiens vorzuziehen. Der Besucher Modena's in den nächsten Jahren harrt, nebenbei bemerkt, die angenehme Überraschung, daß sie die dortige bedeutende Galerie nicht werden sehen können. Die Räumlichkeiten im Palazzo Ducale, wo sie aufgestellt war, sind vom italienischen Kriegsministerium für eine Militärschule occupirt worden, und die Bilder hängen und stehen in einigen Sälen der Kunstakademie bunt durcheinander herum, wo sie nicht gezeigt werden. Nur der besonderen Gefälligkeit eines noch unter dem alten Regime ernannten

Professors der Akademie, bei dem mich meine Eigenschaft als Wiener empfahl, hatte ich es zu danken, daß ich die Galerie besichtigen konnte, und zwar besser als je zuvor, weil ich die Bilder in die bequemste Sehweite rücken durfte.

Oskar Berggruen.

Kunstlitteratur.

Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst in Emden. Das erste Heft des 4. Jahrganges dieser Zeitschrift, die in ihrer Eigenschaft als Organ für historische Lokalforschung verwandten Bestrebungen an anderen Orten zum Muster dienen kann, enthält einen neuen Beitrag zur Geschichte des Emder Rathauses aus der Feder des Senators Schneidermann. Beiläufig bemerkt, hat der Verfasser nach den noch vorhandenen Rechnungen herausgefunden, daß der von Marten Arens aus Delft 1574–76 ausgeführte Bau der Stadt 55897 Gulden gekostet hat, wobei jedoch die vermutlich nicht geringen freiwilligen Beisteuern außer Betracht blieben. Außerdem enthält das Heft einen mit acht Lichtdrucken illustrirten Aufsatz über den Emder Silberschatz und einen Bericht über einen merkwürdigen Münzfund bei Oldeborg mit eingedruckten Abbildungen.

Vermischte Nachrichten.

□ **Aus den Wiener Ateliers.** Die Arbeiten für das Maria-Theresien-Denkmal nehmen im Atelier von Professor Caspar Zumbusch ihren ruhigen und stätigen Fortgang. Zwei Gipsmodelle für die allegorischen Figuren, welche die Ecken des Sockels zu zieren bestimmt sind, werden zur Übersendung in die Turbainsche Erzgießerei bereit gemacht, und die Figur des van Swieten (Gipsmodell in der für die Ausführung bestimmten Größe) nähert sich der Vollendung. Der Gelehrte hält mit der Linken ein Buch, während seine Rechte eine docirende Geberde macht. Die dem van Swieten auf der anderen Seite des Sockels entsprechende Figur des Fürsten Wenzel Liechtenstein ist bereits gegossen und zwar in C. Turbains vortrefflicher Erzgießerei, wo selbst die Statue einige Zeit ausgestellt war. Die Präcision des Gusses, welche der kolossalen Gestalt (über doppelte Lebensgröße) des Feldherrn die volle Unmittelbarkeit der Wirkung verleiht, ist erstaunlich; alle Details des durchgebildeten Antlitzes, der reichen Draperie und des Beiwerks kommen bestens zur Geltung, so daß der Bildner dieser Gestalt mit der endgiltigen Ausführung derselben zufrieden zu sein alle Ursache hat. — In Tilgners Atelier sind in letzter Zeit einige nach der Natur modellirte Porträtbüsten entstanden, unter denen die lebensgroße von dem Burgschauspieler Sonnenthal, ein lebensgroßes Kinderporträt und die in drei Viertellebensgröße ausgeführte Büste einer Dame mit großem modernen Hut auffallen. Eine männliche Porträtbüste von Tilgner wurde vor kurzem bei Turbain gegossen. — Raph. v. Ambros, der Sohn des vor einigen Jahren verstorbenen Musikhistorikers, läßt auf einem unlängst vollendeten Bilde: „Herbstwind", einer Komposition von feiner poetischer Empfindung, neben anderen Vorzügen besonders sein ungewöhnliches koloristisches Talent erkennen. Gegenwärtig malt der junge Künstler an einer mehr realistischen Komposition, einem kleineren Breitbilde. Wir sehen in einem mit dunkelfarbigen Tapeten oder Gobelins geschmückten Gemache, links von einem etwa in der Mitte des Raumes stehenden Tische, eine Dame, welche von einem Kuchen ein Stück abzuschneiden im Begriffe ist. Ein fauler Junge, der in Gesellschaft eines Mopses an der entgegengesetzten Seite des Tisches lümmelt und am Daumen der rechten Hand saugt, sieht mit lüsternem Blick zu der verlockenden Süßigkeit hinüber. Aus dem Atelier von Ambros wurden vor kurzem zwei geschmackvolle Genrebilder in Miethke's Salon aufgenommen.

* **Die Bestrebungen des Komités für S. Marco** (s. Kunst-Chronik Nr. 6 d. J.) haben eine höchst wertvolle Unterstützung gefunden durch die Rede des Präsidenten der Accademia di S. Luca in Rom, Comm. Azzurri, vom 29. Okt. v. J., in welcher die neuen Restaurationsarbeiten der Markuskirche einer strengen Kritik unterzogen werden. Es heißt darin u. a.: „È indubitato che gravissimi furono i guasti al carattere ed alle particolarità del monumento da questi lavori." Die Akademie hat an demselben Tage, infolge der Rede ihres Präsidenten, eine Resolution gefaßt, in welcher sie die Erwartung ausspricht, daß „i lavori, che verranno quindinnanzi eseguiti, saranno lavori di stretta conservazione e non mai di rifacimento." Am 17. Januar hat das Komité von S. Marco infolge dieser bedeutsamen Enuntiation eine Adresse an die Akademie von S. Luca votirt und unter voller Zustimmung zu der gefaßten Resolution die Aufforderung an die Akademie gerichtet, dieselbe möge sich zum Mittelpunkte der auf den Schutz der Markuskirche abzielenden Bestrebungen machen. Dazu ist dieselbe in der That ebenso sehr geeignet wie berufen, und wir wünschen lebhaft, daß damit auch in Italien ein fester Stützpunkt für die Agitationen geschaffen werde, welche gegen das unmäßige Restauriren Front machen.

Sn. **Bielefeld**, Anfang Februar. Westfalen ist bekanntlich ein altes Kunstland; ehrwürdige Städte, wie Münster und Soest, zeugen von einer regen Kunstthätigkeit im Mittelalter sowohl als auch in den Zeiten der Renaissance. Aber es hat lange gedauert, bis die modernen Epigonen sich wieder für die Schöpfungen der Palette und des Meißels erwärmt haben. Um das Aufblühen der Kunstvereine in den zwanziger und dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts haben die westfälischen Städte so gut wie gar kein Verdienst, obwohl ihnen, wenn man an Düsseldorf denkt, das Gute ziemlich nahe lag und nicht erst aus der Ferne herbeigeholt zu werden brauchte. Erst neuerdings haben sich eine Anzahl Städte zusammengethan, um nach Art anderer Vereinigungen dieser Art Wanderausstellungen zu veranstalten, so auch das in industriellem Flor stehende Bielefeld, von welchem einmal ein kunstgelehrter Witzbold behauptet hat, daß seine Bewohner mehr Interesse für die unbemalte als für die bemalte Leinwand hätten. Dieses Witzwort zu Schanden zu machen, scheint man nunmehr mit Eifer beflissen zu sein. Vielleicht würde dies schon früher der Fall gewesen sein, wenn die Aussicht auf die Notebohmsche Erbschaft nicht vor etwa zwanzig Jahren zu Wasser geworden wäre. Der bekannte, aus dem Ravensbergschen stammende Kunstliebhaber hatte die beste Absicht, seine in Rotterdam angesammelten, jetzt in Antwerpen zu einem Museum vereinigten Schätze der Stadt zu vermachen, aber der Tod kam zu früh über ihn; es blieb bei der guten Absicht. Erst das Projekt eines Kriegerdenkmals gab vor nunmehr vier Jahren dem Interesse für die bildenden Künste eine lebhafte Anregung. Das wohlgelungene, von Achtermann entworfene Denkmal kam unter Beihilfe des rheinisch-westfälischen Kunstvereins zu Stande und bildet seit drei Jahren einen nicht zu verachtenden Schmuck der Wallpromenade. Der erwachte Kunstsinn dachte alsbald auf neue Pläne. Die Aula des Gymnasiums, welches sich in einem von Raschdorff restaurirten stattlichen Renaissancebau befindet, sollte mit Fresken geschmückt, ein Denkmal für den Turnvater Jahn errichtet, auch das überaus malerische Burgschloß auf dem Sparenberge, welches jetzt, in den Besitz der Stadt übergegangen, um- und ausgebaut, der herrlichen Bergpromenade auf dem Rücken des Teutoburger Waldes als trefflicher Aussichtspunkt angeschlossen ist, ebenfalls mit Wandgemälden ausgestattet werden; man dachte dabei an eine Verherrlichung des Engernherzogs Wittekind in Wandgemälden, für welche Meister Janssen in Düsseldorf in Aussicht genommen wurde. Alle diese künstlerischen Absichten stehen leider einstweilen nur auf dem Papier, und so wollen wir denn hoffen, daß der Ende Januar glücklich ins Leben getretene Kunstverein mit seiner bereits eröffneten zwanzigtägigen Ausstellung die von München, Berlin und Düsseldorf gut beschickt und durch Gemälde aus dem Privatbesitz hiesiger Kunstfreunde bereichert wurde, mächtig genug auf die Gemüter wirke, um den Wunsch nach dauernden Kunstschätzen in Wirklichkeit zu wandeln.

Aegyptische Funde. Wie der Vossischen Zeitung aus Kairo gemeldet wird, sind in der Nähe von Sakkarah, im

Norden des alten Memphis, zwei Pyramiden geöffnet worden, welche von zwei Königen der sechsten Dynastie erbaut sind und deren Gänge und Zimmer mit mehreren Tausend Inschriften bedeckt sind — ein ungeahnter Fund von der höchsten wissenschaftlichen Bedeutung.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-arts. No. 283 u. 284.

Rubens, von Paul Mantz. (Mit Abbild.) — L'exposition rétrospective de Dusseldorf, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — Léon Cogniet, von Paul Mantz. (Mit Abbild.) — Notes historiques et descriptives sur le casque depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, von Paul Gout. (Mit Abbild.) — L'art belge à l'exposition historique de Bruxelles, von C. Lemonnier. — Publications de la librairie Hachette & Cie. (Mit Abbild.) — Publications de la maison Mame à Tours, von O. Merson. (Mit Abbild.) — Publications de M. Rothschild. (Mit Abbild.) — Publication de G. Charpentier, von Ch. Ephrussi. — Le trésor de la Cathédrale de Reims, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — Velazquez, von P. Lefort. (Mit Abbild.) — Études administratives, von M. Vachon. — Les deux dernières acquisitions du Musée du Louvre, von Ch. Ephrussi. (Mit Abbild.) — Portrait de Thomas Inghirami, von A. Gruyer. (Mit Abbild.) — Charles Percier 1764–1838, von E. Chesneau. (Mit Abbild.) — Les décorations du Panthéon, von Ph. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Le retable de Saint Didier à Avignon, von P. Trabaud. (Mit Abbild.) — Le concours de l'Union centrale, von M. Vachon. (Mit Abbild.) — Le théâtre de Molière, publié par M. Jouaust. (Mit Abbild.) — Publication de la librairie Didot. (Mit Abbild.)

Chronique des Arts. No. 1—3.

Le Salon de 1881. — Union centrale, rapport de M. Guiffrey. — La tapisserie à Boulogne-sur-mer, von Vaillant. — Fabrication des tapis turcs. — Exposition de Melbourne. — La Minerve de Phidias. — Le château de Montal, von E. Bonnaffé.

Inserate.

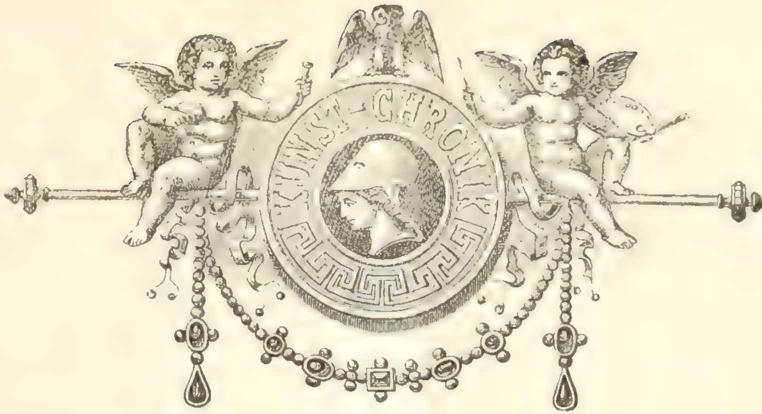
Hierzu eine Beilage von C. Schleicher & Schüll in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

24. Februar



Nr. 20.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Italienische Stimmen zur Pflege der einheimischen Kunstdenkmäler.

In der dritten Nummer des „Fanfulla della Domenica“ lesen wir folgende Äußerung, die wir mit einigen Kürzungen wiedergeben:

„Nach den allgemeinen Klagen über den traurigen Zustand, in dem unsere Monumente belassen werden, nach den offiziellen Protesten der Künstlerkongresse, nach den furchtbaren Kritiken, welche die Ausländer beständig über solche Nachlässigkeit anstimmen, ersehe ich aus Ihrer Zeitschrift, daß der internationale Künstlerverein zu Rom eine Kommission damit betraute, die Frage bezüglich der Erhaltung der Kunstwerke zu studiren, um sodann der Regierung die geeignetsten Wege und das beste und gewissenhafteste System für die Restauration der Monumente zu bezeichnen. Ich halte es deshalb für nicht unzeitgemäß, die Aufmerksamkeit auf einen Vorschlag zu einer neuen Verordnung zu lenken, die Ihnen, verehrtester Herr, nicht unbekannt sein wird, die indes vielleicht unter den 100 000 Lesern des „Fanfulla della Domenica“ manchem nicht in Erinnerung, manchem überhaupt nicht bekannt sein dürfte. Das Projekt stammt von Prof. Boito, und ich glaube, daß dasselbe, rechtzeitig diskutirt und mit Einsicht durchgeführt, die Heilung des beklagten Übels beschleunigen würde.

In der Erwägung, daß in Italien von den Restaurationen der alten Monumente 99 von 100 schlecht ausfallen, nicht nur infolge von Geldmangel, sondern oft auch infolge grober Unbesonnenheit von Seiten derer, denen man solche Arbeiten überträgt, hält es Prof. Boito für zweckdienlich, für die Kunst zu dem alten Regionensystem zurückzukehren. Vor allen Dingen aber empfiehlt er mehr Gelder, indem er hinzufügt: „Das ist das Verdienstlichste.“ Jede Region müsse einen Inspektor haben und bezahlen, der wenigstens von Jahr zu Jahr die Monumente besichtige und einen sorgfältigen Bericht über dieselben anfertige, „womit das kostbarste Material für eine neue Kunstgeschichte gegeben wäre“, der ferner die Restaurationen leite und von jeder Leistung wie von jeder Fahrlässigkeit Rechenschaft gäbe. Jede Provinz würde ca. 16 000 Lire auszugeben haben und dafür ein Personal besitzen, welches aus einem Inspektor und drei architektonischen Zeichnern bestünde. Die historischen Regionen — ich citire wörtlich — haben nun sozusagen jede ihre specielle Kunst, und diese zu studiren und zu durchdringen, würden die Inspektoren ergiebige Gelegenheit haben, zumal da es in Kunst und Geschichte sehr erfahrene Personen sein müßten u. s. w. Alljährlich müsse sich jeder Inspektor in Rom einfinden und dort beim Minister des öffentlichen Unterrichts Bericht erstatten und über die beste Restaurationsmethode und die geeignetsten Maßnahmen Vorschläge machen.

Man sage was man wolle, nach meinem Ermessen ist die Provinzialinspektion in Italien nicht allein sehr gut durchführbar, sondern sie scheint mir auch von den besonderen Verhältnissen der italienischen Kunst gefordert. Es findet sich nicht nur eine bemerkenswerte Verschiedenheit in Anwendung des Baustils zwischen den einzelnen Provinzen, sondern dieser oft sehr deutliche Unterschied macht sich auch innerhalb desselben Stiles und derselben Provinz bemerklich. Ver-

gleichen Sie z. B. den Spitzbogen des öffentlichen Palastes zu Siena mit dem Spitzbogen des öffentlichen Palastes zu Pistoja, deren Entstehungszeiten doch nur unerheblich differiren. Bei ersterem sehen Sie die Tendenz zur vertikalen Entwickelung, bei letzterem einen wuchtigen Zug, eine gewisse Massivität, die sich nicht mit dem Spitzbogensystem verträgt. Und Pistoja und Siena liegen beide in Toscana.

Doch ich mißbrauche Ihre Geduld in ausgedehntestem Maße. Aber wenn man über Gegenstände wie diese schreibt, ist einem die Feder gleichsam an die Hand festgebunden. Entschuldigen Sie, u. s. w."

Mailand, 5. Dezember 1880. Alfredo Melani

Die Redaktion des „Fanfulla della Domenica" stimmt diesen Ausführungen vollkommen bei, verspricht sich indes wenig Erfolg von deren Veröffentlichung.

P. S.

Kunstlitteratur.

Gottfried Semper in seiner Bedeutung als Architekt. Von Konstantin Lipsius, k. s. Baurat. Berlin, Verlag der Deutschen Bauzeitung. 1880. 8.

Es stand zu erwarten, daß sich der Ansatz einer Semper-Litteratur sehr bald nach dem Hingange dieser großen künstlerischen Persönlichkeit einfinden werde — wenn auch vorerst nur in Essays und Broschüren. So lange der Meister selbst noch schaffend, begutachtend, theoretisch aufklärend in das Kunstleben der Gegenwart eingriff, war der Zeitpunkt noch nicht da, seine Schöpfungen und Kunstansichten in reiner Gegenständlichkeit zu beleuchten. Einer so scharf ausgeprägten streitbaren Subjektivität gegenüber ging dies nicht so leicht an; sie regte den Widerspruch auf, warf die wirksamsten Fermente in den Kunstzustand der Zeit und beunruhigte besonders diejenigen, die sich gern bei abgeschlossenen Resultaten zur Ruhe setzen. Semper steckte von einem Bauwerk zum anderen die Ziele seines künstlerischen Wollens weiter aus, vertiefte von einer Schrift zur anderen seine ästhetische Anschauung und hielt so jener Art von Charakteristik nicht stand, die gern möglichst bald den summirenden Strich unter den Begriff einer reichen Individualität ziehen möchte, während die Kräfte in ihr noch wirken und gegenwirken und an sich selbst die Rechnungsprobe machen. Nun erst, nachdem der Tod den Schlußpunkt hingesetzt hat, wird dieser Lebensinhalt für die Darstellung objektiv.

Die Schrift von Lipsius (103 Seiten) ist eine höchst gewissenhafte Studie, methodisch-sauber ausgearbeitet, von durchgängig fachmännischer Kenntnis und übersichtlicher Gruppirung des Materials, soweit dieses bis jetzt zugänglich ist. Der Verfasser beginnt mit einem summarischen Lebensabriß Sempers und einer kurzen Überschau seiner artistischen und kunstwissenschaftlichen Thätigkeit — er benutzt hierbei Daten, die aus Briefen und anderen Schriftstücken entnommen und durch Mitteilungen des Sohnes Manfred sowie früherer Schüler Sempers ergänzt sind. Es folgt dann die Darlegung der Principien, die ihn bei seinem künstlerischen Schaffen leiteten. Die ästhetische Anschauung Sempers sowie dasjenige, was sie zur „praktischen Ästhetik" macht, ist treffend hervorgehoben, und die leitenden Grundgedanken aus dem Hauptwerke „Der Stil" mit vergleichendem Bezug auf die übrigen kleineren Publikationen sehr gut excerpirt. Dieser Teil der Schrift (S. 12—18, dann S. 20—27) kann als ein trefflich einführender Leitfaden zur vorläufigen Kenntnis der Semperschen Ästhetik gelten. Nun kommt Lipsius auf die schöpferische Thätigkeit des Meisters zu sprechen, deren Schlüssel ihm in folgenden eigenen Worten desselben dargeboten erscheint: „Soll unsere Kunst den wahren Ausdruck unserer Zeit tragen, so muß sie den notwendigen Zusammenhang der Gegenwart mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit — von denen keines, auch nicht das entartete, vorübergegangen ist, ohne einen unvertilgbaren Eindruck auf unsere Zustände zu hinterlassen — zu ahnen geben und mit Selbstbewußtsein und Unbefangenheit sich ihres wahren Stoffes bemächtigen." Der Bau soll vor allem Charakter haben; der richtig empfundene und ausgedrückte Zweck bringt die Formen in Bewegung und erweckt sie aus der schematischen Erstarrung zu neuem Leben. „Die feinsten Abstufungen der Formen und Verhältnisse, wie bei der menschlichen Gesichtsbildung, sind hinreichend, dem Bauwerke ein ganz anderes Gepräge aufzudrücken." Diesen selbstgestellten Postulaten entsprechen in der That die eigenen Bauten Sempers. „Fast ohne Ausnahme" — sagt Lipsius — „ist ihnen Physiognomie und jene Allgemeinverständlichkeit in der Erscheinung gemein, welche über die Wesenheit und Bedeutung eines Bauwerkes keinen Zweifel aufkommen läßt, jene Zugehörigkeit zu dem Orte, als ob der Bau auf ihm erwachsen wäre."

Es folgt hierauf die Detailbesprechung der ausgeführten Bauten Sempers, der ausführlichste Teil der lehrreichen Schrift (S. 33—95). Der Text ist durchaus mit Ansichten, Durchschnitten und Grundrissen (33 an der Zahl) illustrirt. Für die in Dresden ausgeführten Bauten fand der Verfasser in dem aus Anlaß der dritten Generalversammlung deutscher Architekten- und Ingenieurvereine erschienenem Werke: „Die Bauten und technischen Anlagen von Dresden" ein

bereits fertiges Material, sowohl in der Baubeschreibung als in den Illustrationen. Die übrigen Bauwerke des Meisters wurden teils verschiedenen Fachjournalen entnommen, teils der Leipziger „Illustrirten Zeitung“ und den im Handel befindlichen Photographien nachgezeichnet. Ein Notbehelf, aber für die Überschau doch ausreichend. Nachdem der Verfasser endlich bei dem Anteil Sempers an den Wiener Bauten angelangt ist und darüber (soweit eben seine Informationen reichen) sich in Kürze ausgesprochen, gelangt er zum Schluß seiner Darlegungen. „Welcher Gewinn ist der Baukunst aus Sempers künstlerischer und schriftstellerischer Thätigkeit erwachsen?“ Dies die präcis gestellte Schlußfrage. Der Verfasser findet gleich uns Anderen diesen Gewinn in der richtigen Auslegung der römischen Kunst und in der richtigen Fortsetzung der Renaissance durch Semper. Er tritt für ihn ein gegen den Vorwurf Redtenbachers, „daß Semper die Konstruktion für zu nebensächlich ansehe und sie als den Kleiderstock betrachte, an welchem die Baukunst ihre bunten Gewänder aufzuhängen habe.“ Allerdings habe es den Anschein, als ob der Meister (mehr noch in seiner Theorie) auf die Inkrustation und Bekleidung zu viel Nachdruck gelegt hätte; seine letzte und eigentliche Meinung gehe aber dahin: die Aufgabe der Baukunst sei nicht die Zurschaustellung der konstruktiven Faktoren, eine illuminirte und illustrirte Statik und Mechanik — sie habe wohl den Bedingungen der Konstruktion und des Stoffes Rechnung zu tragen, aber nicht im gemeinen struktiv-technischen, sondern im höheren struktiv-symbolischen Sinne. Zuletzt folgt noch ein kleines Medaillonbild — die Skizze der Persönlichkeit Sempers. Einige bezeichnende Mitteilungen Prof. Bursians sind da gleichfalls angeführt. In unseren Tagen, wo sich die Gesichter und die Meinungen immer mehr abflachen, ist es wohlgethan, die Züge eines starken Menschen im Gedächtnis zu bewahren, der die volle Entschlossenheit und Willenspotenz hatte, individuell zu sein und zu bleiben bis an sein Ende.

J. B.

Les Monuments de l'art antique, par Olivier Rayet. Livraison I. Paris 1880. Un album de 15 planches et notices in-folio. A. Quantin. 25 francs.

»Notre ouvrage est destiné surtout aux artistes curieux de savoir quelle route leurs prédécesseurs ont suivie, aux hommes de goût, plus nombreux chaque jour, qu'attirent la beauté simple, le charme pénétrant de l'antique.. Nous voulons faire passer sous leurs yeux, sans nous astreindre à un ordre méthodique, sans tenir compte de la chronologie, sans nous inquiéter des publications antérieures, les oeuvres de ces heureuses époques où l'on cherchait avec un zèle si honnête à copier la nature, mais à la copier dans ce qui mérite d'être regardé . . . . Nous ne publierons que ce qui nous paraîtra intéressant au point de vue de l'art, mais nous trouvons intéressant tout ce qui témoigne d'un effort sincère, d'un sentiment juste, ... la rude et gauche naïveté des maîtres primitifs n'a rien qui nous effarouche, l'habilité banale des artistes de la décadence nous ennuie.« Mit diesen Worten schildert der Verfasser das Ziel, das er in dem gegenwärtig im Beginn vorliegenden, groß angelegten Werke verfolgt und äußert sich über das angewandte Verfahren der Reproduktion sehr treffend: »Les tirages phototypiques sont toujours gris, ternes et lourds. Le procédé héliographique de M. Dujardin est . . . infiniment préférable. Il a toute la sincérité et toute la vigeur de la photographie sans en avoir les inconvénients: il permet, en prolongeant plus ou moins la morsure du cuivre, d'atténuer les brutalités et de réparer, sans l'intervention toujours dangereuse de la main humaine, les trahisons du cliché; il donne la facilité d'employer au tirage des encres de composition variée, et par suite de mieux rendre l'aspect des diverses matières.«

Das Lob, das mit diesen Worten dem vervollkommneten Dujardinschen Verfahren gezollt wird, ist wohlbegründet. Nicht ohne Bewunderung wird man die in verschiedener Manier ausgeführten fünfzehn Tafeln des neuen Werkes betrachten können, welche in der That einen Höhepunkt der mechanischen Reproduktion bezeichnen und zu den besten Skulpturpublikationen zählen, die wir bisher besitzen. Es ist charakteristisch, daß an dem nämlichen Orte, wo Kupferstich und Radirung sich einer traditionell so vollendeten Pflege rühmen können, auch die durch Photographie vermittelten neuen Vervielfältigungsweisen eine immer höhere Ausbildung erhalten. Die glänzende Bravour dieser rasch arbeitenden modernen Kunst und der bescheidene Adel der an unendlichen Fleiß und mühevolle Entsagung gebundenen alten beeinträchtigen sich nicht und stehen sich nicht feindlich gegenüber. Photographie und Stich, auch der bloß reproducirende, sind nicht Konkurrenten, sondern verfolgen getrennte Ziele, wie sie mit verschiedenen Mitteln arbeiten. Beide haben ihre besonderen Unzulänglichkeiten und ihre eigentümlichen Vorzüge. Aber die ersteren decken sich nicht und die letzteren ergänzen sich wechselseitig in höchst willkommener Weise.

Der Stoff, den die Publikation darbietet, ist überaus mannigfaltig, fast etwas zu bunt, kommt aber vielleicht gerade damit den heutigen Neigungen eines großen Publikums entgegen, das am Ende überall,

abgesehen von der Kunst unserer Väter und Großväter, welche kaum mehr als Mitleid erfährt, die kunstgewerbliche und kunstgeschichtliche Vergangenheit so ziemlich aller Völker und Zeiten zu schätzen weiß und mit der gleichen Liebe oder Toleranz verfolgt. Privatsammlungen und öffentliche Museen haben gleichmäßig beigesteuert; wir finden Hellenisches und Ägyptisches, Werke der altertümlichen und der entwickelten griechischen Kunst, Antiken aus London, Paris und Neapel, Wohlbekanntes und entschiedene Novitäten; Marmor, Bronze, Holz und Terrakotta ist vertreten, die Kleinbildnerei und die Monumentalkunst in Statuen und Reliefs. Man sieht, die Auswahl war auf vielfältigsten gegenständlichen Reiz bedacht, und der nicht bloß in seiner Heimat geschätzte Herausgeber wie sein Mitarbeiter, Herr G. Maspero vom Collège de France, der die veröffentlichten ägyptischen Monumente erläutert, haben in einem leichten gefälligen Texte, der zugleich wissenschaftlichen Anforderungen zu genügen bestrebt ist, alles aufgeboten, um dem Genießenden auch über die Dornen archäologischer Interpretation hinwegzuhelfen.

Tafel I reproducirt die im Louvre befindliche Metope, Herakles mit dem Stier, von dem Zeustempel in Olympia, Tafel II die beiden von Visconti „Demeter und Kora" genannten Figuren vom Ostgiebel des Parthenon, Tafel III ein von Carapanos in Konstantinopel erworbenes Relief, das der Verfasser in den Anfang des fünften Jahrhunderts setzt, einen Bogen schießenden Herakles darstellend. — Tafel IV und V geben zum erstenmale ein treues höchst willkommenes Bild der altgriechischen Marmorreliefs, welche Miller aus Thasos in den Louvre gebracht hat, drei zusammengehörige Platten, welche die Verkleidung eines (in spätchristlicher Zeit als Grabmal benutzten), wie es scheint grottenartigen Nymphaion bildeten: die Irregularitäten der Plinthe, auf der die Figuren stehen, könnten sich so erklären, daß die beiden kleineren Platten (auf Tafel V) im rechten Winkel nach vorn an die Hauptplatte anstießen. — Die auf Tafel VI und VII abgebildeten beiden Bronzefiguren aus Herkulaneum, zu den sogenannten „Tänzerinnen" gehörend, hält der Verfasser für Originale der peloponnesischen Kunst aus dem Anfange des vierten oder Ende des fünften Jahrhunderts. — Bei der vortrefflichen altgriechischen Bronzestatuette der Sammlung Oppermann auf Tafel VIII, Herakles mit Bogen und Keule in gewaltsamer Angriffsstellung nach dem Typus der Münzen von Tyros, und bei Tafel IX—XIII mit griechischen Thonreliefs und tanagräischen Thonstatuetten machen sich hin und wieder die Mängel des photographischen Verfahrens fühlbar. Unter den Terrakotten hat das Relief der Sammlung Rayet auf Tafel X besonderes Interesse, die Darstellung eines Leichenzuges, ein gegenständlich seltenes Stück, in verschiedenen Einzelheiten lehrreich für die Kenntnis der griechischen Bestattungssitte. — Taf. XIV bildet ein Prachtexemplar ägyptischer Porträtskulptur aus dem Louvre, den aus Kalkstein gearbeiteten Kopf eines ägyptischen Schreibers der 4. oder 5. Dynastie nach der Bestimmung von Longpérier und Maspero, Tafel XV drei im Louvre befindliche ägyptische Holzstatuetten aus Theben, welche der 18. und 19. Dynastie zugeschrieben werden.

B.

Nekrologe.

Jules Jacquemart †. Am 26. September v. J. erlag zu Nizza, erst 43 Jahre alt, Jules Jacquemart, einer der tüchtigsten französischen Kupferstecher und Radirer, einem langwierigen Lungenleiden. Er wurde am 3. September 1837, als Sohn des bekannten Kunstgelehrten und Schriftstellers Albert Jacquemart, in Paris geboren. Vom Vater für den Kaufmannsstand bestimmt, wurde er erst spät der Kunst zugeführt. Gleichwohl erhielt er bereits 1864 für zwei Gouachemalereien, Tierstücke zu Dekorativzwecken, die er im Salon ausstellte, eine Medaille. Der glänzende Erfolg seiner Radirungen für das von Albert Jacquemart 1865 veröffentlichte Prachtwerk: Histoire artistique, industrielle et commerciale de la porcelaine veranlaßte ihn, sich ganz der Radirkunst zu widmen. Die großen Tafeln für Barbet de Jouys' reich ausgestattete Arbeit Les gemmes et joyaux de la couronne brachten Jacquemarts geniale Virtuosität in der Wiedergabe der aus dem verschiedensten Materiale zusammengesetzten Meisterwerke des alten Kunstgewerbes noch besser zur Geltung. Er besaß das Geheimnis, alle Nüancen der Edelmetalle und Edelsteine, des Emails, Porzellans u. s. w. so treffend in Schwarz und Weiß wiederzugeben, daß kein Stoff den ihm eigenen Charakter einbüßte. Eine Probe aus Barbet de Jouys' Werk wurde den Lesern dieses Blattes seinerzeit vorgeführt. Für die Histoire de la bibliophilie lieferte er hundert wohlgelungene Blätter und führte daneben mit rastlosem Eifer eine bedeutende Anzahl von vortrefflichen Stichen für die Annales archéologiques und die Gazette des Beaux-Arts aus, welche überwiegend Prunkstücke aus Pariser Privatsammlungen zum erstenmale vor die Öffentlichkeit brachten. Auch die Originale seiner höchst selten gewordenen Stiche nach Ölgemälden alter und moderner Meister: der den Lesern wohl bekannte „Soldat und das lachende Mädchen" nach van der Meer, Marinen nach van Goyen und Porträts nach Franz Hals, Rembrandt, Greuze, Fragonard und Reynolds, befinden sich fast alle in Pariser Privatgalerien; bemerkenswert darunter sind namentlich „Der Leser" und „Die Kaiserin zu Nancy", beide nach Meissonier. Unter seinen eigenen Kompositionen nach der Natur zeichnen sich mehrere im Auftrage der Société des aquafortistes ausgeführte Blätter aus. Der Salon von 1866 und die Pariser Weltausstellung von 1867 brachten Jacquemart neue Auszeichnungen, 1869 wurde er Ritter der Ehrenlegion. Im Jahre 1872 unternahm er eine Serie

von Radirungen nach den Hauptgemälden des Museums der Stadt New York, wo seine Arbeiten hochgeschätzt wurden, und die Illustrationen zu Loubats Medallic history of the United States of America. Die bei Hachette & Co. erschienene Bibliothèque des merveilles umfaßt zahlreiche Holzschnitte und Radirungen von seiner Hand, und den Illustrationen der Histoire du mobilier liegen seine Federzeichnungen zu Grunde.

Auch im Aquarelle war Jacquemart Meister und interessirte sich lebhaft für die Förderung dieser Kunstgattung. Seit 1872 Mitglied der Société royale belge des aquarellistes in Brüssel, war er 1879 einer der Mitbegründer der Société d'aquarellistes français. Zu den beiden ersten Ausstellungen der letztgenannten steuerte er eine ganze Reihe von farbenprächtigen, mit kühnen markigen Pinselstrichen hingeworfenen Ansichten aus dem Süden, besonders von der Riviera bei: Marseille bei Regenstimmung und bei Sonnenschein, Nizza, Monte-Carlo, Mentone und Genua.

H. B.

Todesfälle.

Aus Wien meldet man den im Januar erfolgten Tod des Kunstschriftstellers Dr. H. Kabdebo, dessen Monographie über M. Tonner in diesen Blättern kürzlich mit Anerkennung besprochen wurde. — Aus London berichtet man den Tod des berühmten Kunsthändlers P. L. Everard. — In Venedig ist der Maler Felice Chiavoni gestorben. Seine Frau folgte ihm wenige Stunden später im Tode nach.

Kunstgeschichtliches.

Der „Meister der Sammlung Hirscher". Über eine kunstgeschichtlich interessante Entdeckung berichtet Wilhelm Bode in dem neuesten Heft des Jahrbuches der königlich preußischen Kunstsammlungen. Bei einer Durchmusterung des an 2000 Nummern umfassenden Vorrates von Gemälden, die, zum größten Teil aus der 1821 angekauften Sammlung Solly stammend, bei der Gründung des Berliner Museums als unbrauchbar ausgeschieden wurden, stieß er auf ein Porträtstück, das an Arbeiten des sogenannten „Meisters der Sammlung Hirscher" erinnerte. Bei näherer Prüfung des Bildes aber fand sich auf der Rückseite der Holztafel, unter dichtem Schmutz fast unkenntlich, eine lateinische Inschrift vor, die als die Dargestellten den kaiserlichen Rat Johannes Cuspinianus nebst seiner zweiten Gemahlin Agnes und zweien seiner Söhne erster Ehe angiebt, das Bild als ein Pendant des bereits früher als Arbeit des „Meisters der Sammlung Hirscher" erkannten Familienbildes des Kaisers Maximilian im Wiener Belvedere bezeichnet und zugleich den bisher unbekannten Namen des Künstlers darbietet. Er heißt Bernhard Strigel, nennt sich Bürger von Memmingen, berichtet, daß er das Bild im Jahre 1520 zu Wien im Alter von fast 60 Jahren mit der linken Hand malte, und rühmt von sich naiver Weise, daß, wie einst nur Apelles den Alexander, so er ausschließlich den Kaiser Maximilian habe porträtiren dürfen.

Römische Kaiserbüste. Aus Metz wird geschrieben: In der vergangenen Woche wurde von dem hiesigen Dombaumeister Tornow bei einem Einwohner in der Diedenhofener Straße ein Kunstwerk ersten Ranges aufgefunden, eine weiße Marmorbüste des römischen Kaisers Caracalla (211—217 n. Chr.), welche im Anfange dieses Jahrhunderts in einem sumpfigen Terrain in unmittelbarer Nähe von Metz ausgegraben wurde. Von der Büste wurde eine photographische Aufnahme veranstaltet, und ein Vergleich mit der Photographie einer Büste des Caracalla, welche sich im Vatikan zu Rom befindet, hat ergeben, daß der hier entdeckten der Vorrang vor der anderen gebührt. Ob man es hier mit einer echt römischen Antike zu thun hat, ist mit Sicherheit noch nicht festgestellt, jedenfalls ist die Büste von vollendeter Schönheit und aus Meisterhand hervorgegangen; ebenso unzweifelhaft ist der hohe Kunstwert derselben. Die Regierung soll mit der Absicht umgehen, die Büste zu erwerben.

Preisverteilungen.

c. **Dresden.** In einer Dresdener Korrespondenz, Nr. 10 d. „Kunst-Chr." ist einer Ausstellung von Konkurrenzentwürfen zu einem Altargemälde für die Kirche zu Schirgiswalde gedacht. Mittlerweile ist der Ausspruch der Jury erfolgt, wonach ein Entwurf von Paul Kießling zur Ausführung angenommen, sowie die Entwürfe der Professoren Schönherr und Hofmann prämiirt worden sind. Ferner hat durch den akademischen Rat die Vergebung des mit Ende vorigen Jahres zur Erledigung gelangten Stipendiums der Munckeltschen Stiftung an den Maler Otto Wolf stattgefunden.

Personalnachrichten.

Kgt. **Die Münchener Akademie der Künste** hat zu Anfang dieses Jahres eine Anzahl einheimischer und auswärtiger Künstler zu Ehrenmitgliedern ernannt. Es sind das der Historienmaler Nikolaus Gysis und der Landschaftsmaler Professor Frdr. Wilh. Ludw. Riefstahl, beide in München, dann Professor Mich. Munkacsy in Paris, und Professor Karl Gottf. Pfannschmidt an der Berliner Kunstakademie.

Sammlungen und Ausstellungen.

ff **Österreichischer Kunstverein.** In der gegenwärtigen Ausstellung beherrschen fast ausschließlich auswärtige Künstler den Platz. Überwiegend sind die Münchener vertreten; sonst begegnen wir noch Namen aus Berlin, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Hamburg, Paris 2c. und endlich auch einigen aus Wien, um den Besuchern denn doch in Erinnerung zu halten, daß sie sich im „österreichischen" Kunstverein befinden. Es muß dem Einheimischen zum Troste gereichen, daß das Bedeutendste der Ausstellung doch von einem Österreicher herrührt, wenngleich derselbe seit Jahren Frankfurt angehört. Ed. Steinle's „Hochzeit zu Kana in Galiläa" ist ein Aquarell von ungewöhnlichen Dimensionen und zeigt uns den Meister von seiner liebenswürdigsten Seite. Abweichend von den gewöhnlichen Darstellungen, hat Steinle in seinem Bilde nicht das Wunder der Weinverwandlung in den Vordergrund der Scene gestellt, sondern die Schilderung des Festes im großen und ganzen ins Auge gefaßt. Da stehen in der Mitte unter einem Zeltdach Braut und Bräutigam und erwarten die tanzenden Paare, die eben von der Linken herannahen; zur Rechten und im Hintergrunde, teilweise noch beim Mahle, sind die Hochzeitsgäste als Zuschauer gruppirt, Christus und Maria im Vordergrunde. Die Musiker beginnen soeben ihre Weisen zu spielen. Eine vornehme Ruhe ist über die ganze Komposition ausgebreitet; die Realität tritt uns in poesievoller Verklärung entgegen. Man könnte Steinle's Komposition mit einem Gesang der Messiade vergleichen, so geläutert und künstlerisch vollkommen sind die Gedanken wiedergegeben. In den einzelnen Gestalten offenbart sich ein Wohllaut der Linien, der an die Besten der Umbrier erinnert. Namentlich sind die Frauenköpfe voll edler Anmut und mit seelenvoller Innigkeit gezeichnet. — Von den Münchnern darf wohl L. v. Hagns „Audienz beim Papste Leo XIII." zuerst genannt werden. Der Gegenstand ist, wenngleich noch nicht unter Leo XIII., oft behandelt worden; er giebt dem Künstler Gelegenheit, die verschiedenartigsten Gestalten in dankbaren Kontrasten nebeneinander zu stellen; dies hat denn auch Hagn in gelungener Weise ausgebeutet und ein recht stimmungsvolles und, was die Porträts anbelangt, auch interessantes Gemälde geliefert; die Modelle hierzu müssen freilich äußerst kostspielig gewesen sein, denn das anspruchslose

Bild kostet 9000 Gulden! — J. F. Hennings „Reifspiel“ auf einer buntscheckigen Wiese ist in der Farbe recht sonnig, nur in der Scenerie etwas gar zu trocken, um anzuheimeln. In dieser Beziehung ist W. Schütz mit seinem „Blindekuhspiel im Parke“ glücklicher; die Kinder sind allerliebst gemalt und die Umgebung duftig dazu gestimmt. Ch. Mali's „Ruhe an der Tränke“, J. Gaißers „Liebesscherz“, sowie J. Weisers „Unerwarteter Besuch“ sind ganz respektable Leistungen. Auch W. Emelé's „Begrüßung der österreichischen Generalität auf dem Schlachtfelde durch König Georg II. von England bei Öttingen“ hat namentlich in der Zeichnung bedeutende Vorzüge. In manch interessanter Leistung ist die Landschaft vertreten. A. Normanns norwegisches Strandbild „Stamsund in Lofoten“ ist in Färbung und zart empfundener Stimmung ein vorzügliches Bild. Das großartige Motiv, welches sich im Hintergrunde zu einem ganzen Panorama erweitert, ist trefflich beherrscht und namentlich in der Luftperspektive von reizendem Effekte. Groß gedacht und gediegen in der Malerei ist auch Alex. Castelli's (Rom) Landschaftsbild „Kreuzigung auf Golgotha“, welches Motiv als Staffage genommen ist. M. Starkenborghs „Motiv an der Saale“, sowie eine Anzahl Gebirgsveduten von M. Zimmermann, Rieger und van Haanen sind trefflich der Natur abgelauscht. Noch hat sich eine Anzahl größerer Gemälde historischen Genres eingefunden, die allerdings in den Ankündigungen des Kunstvereins als Meisterwerke angerühmt werden, in der That sich jedoch nicht über die Mittelmäßigkeit erheben. Eine Ausnahme hiervon macht nur Ch. Rampendahls (Hamburg) „Siegesfest“ in einem griechischen Lager — vielleicht am Plemmyrion zu Syrakus in welchem Bilde sowohl historisches Studium als auch künstlerisches Können wahrzunehmen ist; leider ist die Ausführung äußerst schleuderhaft. An Ch. Kirchmayers (Venedig) „Venetianer Fischer“ ist besonders das sattige Kolorit zu rühmen; G. Ranzoni's „Ruhende Schafe“ und J. Pollaks „Letztes Aufgebot“ sind fleißig durchgeführte Salonstücke. Bemerkenswert sind schließlich noch A. F. Wagners architektonische Aquarellaufnahmen aus Siena, Perugia, Rom 2c.

c. **Dresdener Kunstverein.** Das neue Jahr brachte durch verschiedene Zusendungen auch neues Leben in unseren Verein. Zu den hervorragendsten Erscheinungen gehörten zwei Arbeiten von Leon Pohle, unter welchen besonders das bereits in diesem Blatte erwähnte; im Auftrage eines Leipziger Kunstfreundes für das dortige Museum ausgeführte Bildnis Ernst Hähnels das Interesse zu fesseln verstand. Die Persönlichkeit ist wahr und lebendig erfaßt und die Durchführung eine ganz vorzügliche. Die zweite, ebenfalls treffliche Arbeit Pohle's gab die Züge des Kunstsammlers Wesendonck wieder. K. Gebhardt in München stellte in einem größeren Gemälde den gefesselten Loki und sein treues Weib Sigyn, welches das Gift des Drachen auffängt, nach der Edda, dar; trotz ihrer Verdienste in Auffassung und Farbe gelang es der Arbeit doch nicht ganz, die Indifferenz zu besiegen, welche das Publikum den fremdartigen Gegenständen der nordischen Mythologie entgegen zu bringen pflegt. Sodann sahen wir, in einer Hochzeit zu Kana eine warm und edel empfundene Schöpfung Eduard Steinle's in Frankfurt a. M.; außerdem von Kartons noch eine achtbare Arbeit von Leonhard Gey, den Aufbruch des Kaisers Friedrich Barbarossa von Regensburg zum Kreuzzug in das gelobte Land darstellend, und eine keck komponirte, in der Perspektive etwas zu gewagte Zeichnung von E. Oehme mit einer Patrizierhochzeit. Unter den Genredarstellungen ist A. Seiferts Minnesänger hervorzuheben, eine geschickte Arbeit, die jedoch, in kleineren Dimensionen ausgeführt, vielleicht noch besser wirken würde; noch finden wir von Münchener Künstlern eine recht ansprechende Scene aus dem baierischen Hochland, „Verliebt“ betitelt, von H. Kaufmann. Aus Düsseldorf sind Genrebilder von R. Jordan und O. Kirchberg vorhanden, und aus Livorno hat Georgi ein in Zeichnung und Färbung gleich feines Bildchen, ein Stück eleganter Welt am Meeresstrande, eingesendet. Von einheimischen Künstlern lieferte Th. v. Götz eine lebendig geschilderte Episode aus der Schlacht bei Wolkowysk, 1812. Was die ausgestellten Landschaften anlangt, so ist in erster Reihe eine von Oswald Achenbach gemalte Partie am Posilippo bei Neapel mit der Aussicht auf Capri zu nennen, ein Bild von großer Feinheit der Luftstimmung. Eine Waldlandschaft von Ed. Leonhardi enthält treffliche, schön gezeichnete Details, entbehrt jedoch zu sehr der malerischen Haltung. Wirkungsvoller, aber dabei von zu derber, dekorativer Behandlung, ist ein Bild von H. Voß in Weimar. Stimmungsvoll und anziehend, bei aller Befangenheit der Technik noch, erscheint ein Sommermorgen von H. Täger. Hieran reihen sich Landschaften von Lud. Correggio (München), C. W. Müller, H. Mühlig, O. Försterling u. a. Für das Tierstück treten Guido Hammer und Siegwald Dahl ein, während ein hiesiger jüngerer Künstler, Harald Friedrich, im Stillleben einige erfreuliche Talentproben giebt. Außerdem war noch eine interessante Sammlung architektonischer Studien und Entwürfe aus dem Nachlaß des unlängst verstorbenen Oberlandbaumeisters Hänel ausgestellt, zugleich mit dessen recht gelungenem, von R. Krauße gezeichnetem Porträt. Auch das plastische Gebiet bot verschiedene gute Bildnisarbeiten und zwar von Joh. Schilling, G. Kietz, C. Schlüter und J. Kopf (Rom)

R. **Aus dem Münchener Kunstverein** ist zunächst Prof. Albert Kellers „Römisches Bad“ zu nennen, das durch den Zauber feinster Licht- und Farbeneffekte fesselt und den Beweis liefert, daß von allen Münchener Künstlern, ja vielleicht von allen deutschen kein anderer das Wesen der französischen Kunst der Gegenwart so tief erfaßt und mit seinem deutschen Wesen so innig durchdrungen und verschmolzen hat wie er. — Die Historienmalerei wollte Alchimowicz durch seine „Verteidigung von Olsztyn gegen Maximilian Rakusen“ vertreten wissen; was er aber brachte, war lediglich die genrehafte Behandlung eines unmalbaren, weil ohne beigefügte Erklärung völlig unverständlichen Stoffes. Nebenbei bemerkt muß der Maler nie eine Kanone haben abschießen sehen. Der Kanonier, der dies Geschäft besorgt, steht neben und nicht hinter der Kanone, deren Rückstoß er hier zu fürchten hätte. Albert Adamo brachte „Entdeckte Heimlichkeiten“, eine Familienscene aus dem 17. Jahrhundert. Das Töchterchen eines Patrizierhauses ist hinter dem Rücken der Eltern ein Liebesverhältnis eingegangen, dessen Beweise nun in Form von Briefen von den Eltern entdeckt wurden; während der Vater in dumpfes Hinbrüten über dieses „Familienunglück“ versunken ist, sucht die Mutter als natürliche Alliirte des Töchterchens ihn zu besänftigen. Der erste Blick auf das harmonisch gestimmte und mit äußerster Sorgfalt durchgebildete Bild lehrt, daß Adamo bei den großen Niederländern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in die Schule gegangen ist. Von Franz Ruben bekamen wir einen „Fischmarkt in Venedig“ zu sehen, der, wenn er auch an Schoenns berühmten „Fischmarkt von Chioggia“ nicht hinanreicht, doch wegen der ungesuchten Komposition, trefflichen Charakterisirung und energischen Behandlung alles Lob verdient. Breling, der begabteste Schüler unseres Meisters Wilh. Dietz, führte uns zwei Scenen aus dem Leben des 17. Jahrhunderts vor. In der einen besichtigt ein Kavalier in Gesellschaft seiner Gemahlin eines der schwerfälligen Rosse, welche in jener Zeit allgemein beliebt waren; in der anderen amüsirt sich eine aus Herren und Damen bestehende Gesellschaft am Waldessaum mit Musik, während Karosse und Pferde, die sie hergeführt, in der Ferne ihrer Rückkehr harren. Hermann Baisch legte in seinem „Viehmarkt im baierischen Oberlande“ weniger Gewicht auf das originelle Treiben des zuströmenden Volkes, wie es Bürkel zu thun pflegte, als auf die Darstellung des zum Verkauf gebrachten Viehes, das er stets mit Meisterschaft behandelt. Adolf Eberle's „Zimmerdressur“ eines Hundes spricht durch die Harmlosigkeit des Gegenstandes, welcher an die ältere Münchener Schule erinnert, nicht minder an, als durch Sauberkeit der Ausführung. Zum Schlusse mögen noch Werenskjolds packend wahre, aber auch höchst unpoetische „Begegnung“ und von Cederstroems „Mönch und Weltgeistlicher beim Schachspiel“, elegant und solid behandelt, genannt werden. „Ein von zwei Hunden festgehaltener Fuchs“ von der Frau Biedermann Arendts zählt zu den besten Arbeiten der wackeren Künstlerin. Von den Landschaften steht J. G. Steffans „Kleine Felsschlucht“ durch Noblesse der Auffassung und geist- und gemütvolle Behandlung über allen ähnlichen Arbeiten. Dazu kamen eine fein empfundene „Parklandschaft“ von Kotsch, ein „Waldinneres“ von Ruths, eine glänzend gemalte „Abendansicht der Küste von

Algier“ von Berninger und eine Vedute des Theaters von Taormina“ von Max Haubtmann, dem vormaligen Prager Advokaten, der sich nun hier mit bestem Erfolge der Landschaftsmalerei widmet.

F. **In der Querhalle der Berliner Nationalgalerie** präsentirt sich als neueste Erwerbung seit kurzem der schöne, in Sepia getuschte Karton von Karl Friedrich Lessing mit der Darstellung des am Sarge Heinrichs IV. betenden Mönches. Er zeigt das Motiv in wesentlich anderer Ausgestaltung, als das durch den Stich von Troßin bekannte Ölgemälde, und imponirt in noch höherem Grade als dieses durch die mit der historischen Staffage harmonisch zusammenklingende romantische Scenerie. In demselben Saale hat die als Altargemälde für die Kirche zu Ziegenhals bestimmte, aus den Mitteln des preußischen Kunstfonds in Auftrag gegebene Komposition von Eduard von Gebhardt ihren vorläufigen Platz gefunden. Sie stellt Christus auf dem Meere wandelnd dar, wie er mit ernst mahnendem Wort dem eben versinkenden Petrus sich zuwendet, der angstvoll die Linke des Erlösers umklammert hält; weiter zurück sieht man das auf den stürmisch bewegten Wellen einhertreibende Schiff mit den übrigen Jüngern, hoch oben in den Wolken aber, über dem Haupte Christi, die Halbfigur Gottvaters und die Taube.

F. **Der Gemäldegalerie der Königlichen Museen in Berlin** sind jetzt die beiden Bilder des Masaccio eingereiht, die bereits im Anfang vorigen Jahres zugleich mit der schon seit längerer Zeit ausgestellten Madonna von Dürer aus der Sammlung des Marchese Gino Capponi zu Florenz erworben wurden. Es sind zwei Tafeln der ursprünglich aus drei Teilen bestehenden Predella eines für die Kirche del Carmine in Pisa angefertigten Altargemäldes, die mit der Beschreibung des Vasari genau übereinstimmen. Die eine derselben, die einst die Mitte einnahm, zeigt die Anbetung der Könige, die mit ihrem zum Teil berittenen Gefolge zu der auf goldenem Sessel vor der Hütte dasitzenden Maria herantreten, während auf der anderen zwei gesonderte Scenen (die Enthauptung Johannis des Täufers und die Kreuzigung des Apostels Petrus) die Martyrien von zweien der vier Heiligen darstellen, die auf dem verlorenen Hauptbilde des Altars sich um die Madonna gruppirten.

Manes-Ausstellung. Die Kunsthandlung von Nikolaus Lehmann in Prag hat kürzlich eine Gesamtausstellung der Werke des verstorbenen Historienmalers Josef Manes veranstaltet. Dieselbe umfaßt 118 Nummern; den Hauptwert bilden die großen Originalkartons zu 15 Kinder-Allegorien, durch welche das Leben und Treiben auf einem herrschaftlichen Landsitze dargestellt wird und welche im kurfürstlichen Schlosse zu Horowitz in Fresco ausgeführt wurden.

Vermischte Nachrichten.

B. **Stuttgart.** Die Petition der hiesigen Verlagsfirmen um sofortigen Beginn des Neubaues unserer Kunstschule gelangte am 31. Januar im Abgeordnetenhause zur Verhandlung. Der Referent, Staatsanwalt Dr. Lenz, unterzog dieselbe wegen einiger Formfehler einer sehr scharfen Kritik und beantragte dann nach dem Beschluß der Mehrheit in der vorhergegangenen Kommissionssitzung, sie der königlichen Staatsregierung zur Kenntnisnahme zu überweisen. Dagegen beantragte die Minderheit, die in Dr. Mayer, Prälat von Merz, Moritz Mohl u. a. ausgezeichnete Redner fand, sie der Regierung zur näheren Erwägung mitzuteilen. Dieser Antrag war der Angelegenheit entschieden günstiger. Der Haupteinwand, den die Gegner den Verlagsbuchhändlern gegenüber ins Feld führten, war der, daß diese keine Garantie für eine ausreichende Beschäftigung der etwa sich nach Stuttgart wendenden Künstler zu bieten vermöchten. Gewiß nicht — aber gerade deshalb wünscht man eben, daß die Kunstschule durch zweckmäßige Einrichtungen die Anregung gebe, tüchtige Kräfte zur Übersiedelung nach Stuttgart zu veranlassen, wo ihnen doch jedenfalls eine günstige Aussicht geboten wird, ihre Thätigkeit dem hiesigen, der Illustration besonders zugeneigten Verlagsbuchhandel dienstbar machen zu können. In namentlicher Abstimmung entschied die Kammer zu Gunsten des Antrags der Majorität. Einen außerordentlich günstigen Eindruck machten die beiden sehr energischen Erklärungen des Kultusministers von Geßler, die derselbe in Übereinstimmung mit dem Finanzminister abgab, daß die von den vor vier Jahren bewilligten Mitteln zum Bau noch vorhandene Summe von 540000 Mk. zu keinem anderen Zwecke verwendet werden solle, und daß noch im Laufe dieser Session die Regierung der Kammer geeignete Vorschläge in betreff der Baufrage machen werde. Hiernach würde mithin die Petition und der Wunsch aller Künstler und Kunstfreunde bald die ersehnte Verwirklichung finden, wenn die Stände sie nicht abermals vereiteln.

Der **Albert-Verein in Dresden.** Dieser unter Leitung Ihrer Maj. der Königin Karola von Sachsen stehende Verein hat für seine Zwecke eine große Kunst-Lotterie geplant. Zu Gewinnstgegenständen werden nur Kunstwerke, als Gemälde, Skulpturen und Kupferstiche, verwendet. Die Gesamtzahl der Gewinne ist auf 3500 Stück in einem Gesamtwerte von 41000 Mk. festgesetzt. Die Auswahl der Gewinnstgegenstände erfolgt durch ein Ankaufskomité, das außer einigen Mitgliedern des Vereinsdirektoriums aus den Herren Prof. Hofrat Pauwels und Oberstlieutenant v. Götz, Maler und Vorsitzendem der Dresdener Kunstgenossenschaft, gebildet ist. Die angekauften Kunstgegenstände werden vor der Verlosung in Dresden öffentlich ausgestellt und durch einen Katalog unter Angabe ihrer Schöpfer bekannt gemacht werden.

Aus Rom wird der Köln. Zeitg. geschrieben: Bei den Verhandlungen über das Kirchersche Museum ist eine Art von Abgabe zur Sprache gekommen, welche auch für manche Deutsche ein Interesse hat, nämlich für solche, die in Rom Kunstgegenstände erwerben wollen. Um das Jahr 18[illegible]8, als die Ausgrabungen in lebhaftem Gange waren, erließ der damalige Staatssekretär Cardinal Pacca in der Absicht, der Verminderung des Erbeuteten entgegenzuwirken, eine Verfügung des Inhalts, daß von allen alten Kunstgegenständen, die im päpstlichen Gebiet verkauft würden, eine Gebühr von 20% des Wertes zu erheben sei. Nachdem das Königreich Italien die päpstlichen Gesetze und Verordnungen längst abgeschafft, hat im Sommer 1879 ein Sekretär im Ministerium durch einfache Verfügung jene Pacca'sche Verordnung für die Stadt und Provinz Rom wieder in Kraft gesetzt und bestimmt, daß die aus der Gebühr hervorgehenden Gelder dem Kircherschen Museum zu gute kommen sollen. Die Gesetzlichkeit dieser Anordnung wird von den Juristen stark in Zweifel gezogen, auch weiß man bei der Unordnung, die in den Rechnungen des Kircherschen Museums herrscht, nicht, wo die Gelder bleiben; Thatsache ist aber, daß die Verfügung ausgeführt wird, und zwar mit dem erschwerenden Nebenumstande, daß der Wert, von welchem die Gebühr erhoben wird, nicht durch die Kaufsumme selbst, sondern durch das Urteil zweier vom Museum angestellten Sachverständigen bestimmt wird. Wohin das führt, zeigt der praktische Fall: vor kurzem verkaufte ein hiesiger Händler einem Franzosen ein Bild für 500 Frcs.; die Sachverständigen aber schätzten es auf 1500 Frcs und der Käufer mußte 300 Frcs. als Gebühr nachzahlen! So kann man also, wenn man in Rom Kunstsachen erwirbt, außer der allgemeinen Ausfuhrsteuer noch einen besonderen Zuschlag zahlen, der je nach dem Urteil der Sachverständigen auf 60% und mehr steigt.

Enormer Preis. Auf der letzten Pariser Weltausstellung wurde das Bild Meissoniers: „Kürassiere, Halt machend“, von einem belgischen Amateur um 150000 Frcs angekauft. Der Preis galt damals als unerhört. Vorige Woche nun verkaufte der Belgier das Bild um 200000 Frcs. an den Pariser Kunsthändler Herrn Georges Petit, der es seinerseits noch am nämlichen Tage mit einem Nutzen von 50000 Frcs. einem Amerikaner überließ.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Murray, A. S., A History of Greek Sculpture, from the earliest Times down to the Age of Phidias. 8°. 290 S. Mit Illustr. London. Mk. 25.

Schmarsow, A., Raphael und Pinturicchio in Siena. Eine kritische Studie. 4°. 40 S. Mit 11 Lichtdr.-Taf. Stuttgart, W. Spemann. Mk. 12. 50.

Stepherd, G. H., A short History of the British School of Painting. 8°. 194 S. London. Mk. 4. 20

Wedmore, F., Studies in English Art. 2d Series: Romney, David Cox, G. Cruikshank, W. Hunt, Prout Meryon, B. Jones, Albt. Moore. 8⁰. 246 S. London. Mk. 9. —.

Kunst im Hause. 34 Tafeln Abbildungen von Gegenständen aus der Mittelalterlichen Sammlung zu Basel. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Prof. Dr. M. Heyne, gezeichnet von W. Bubeck, Architekt. 4⁰. In Mappe. Basel, C. Detloff's Buchh. Mk. 10. —.

Auktions-Kataloge.

R. v. Zahn, Dresden. Sammlung von Kupferstichen, Zeichnungen, Aquarellen, Initialen, Miniaturen, gebundenen Werken etc. des verstorbenen Herrn Senator Karnicki in Warschau. Versteigerung Montag den 28. Februar und folgende Tage. (808 Nummern.)

Berichtigung.

Ich wurde darauf aufmerksam gemacht, daß ich in meiner Besprechung des Kohlscheinschen Stiches von Raffaels Heil. Cäcilia (Kunst-Chronik, 1880, Nr. 44 v. 23. Sept.) unter den älteren Stechern des Bildes auch Garavaglia genannt habe. Das ist ein Schreibfehler! Wie die Kundigen aus dem Vornamen Mauro gleich geschlossen haben werden, war Gandolfi gemeint. Es sei mir gestattet, den Irrtum nachträglich zu berichtigen.

J. E. Wessely.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

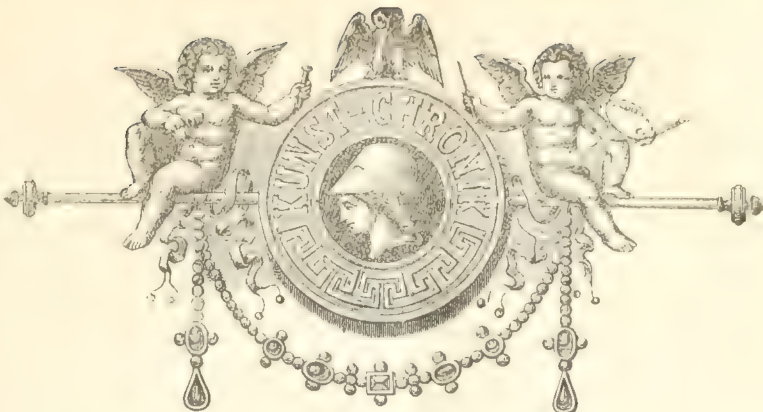
Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

3. März

Nr. 21.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstlitteratur.

Gottfried Semper. Ein Bild seines Lebens und Wirkens. Mit Benutzung der Familienpapiere von Hans Semper, Prof. der Kunstgeschichte in Innsbruck. Berlin, S. Calvary & Co. 1880. 8.

Dieser Nekrolog von Sohneshand bringt neue und bezeichnende Details zur Charakteristik des verewigten Vaters, welche aber erst zu einem Ganzen verbunden werden müßten. Es ist nicht eigentlich ein Bild, sondern es sind Züge zu einem Bilde, die nur Materialwert haben. Die eigene Entschuldigung des Verfassers lautet: „Wenn diese biographische Skizze lückenhafter ausgefallen ist, als sie von einem Sohne vielleicht erwartet wird, so sei darauf hingewiesen, daß Zeit und Raum ein tieferes Eingehen nicht gestatteten; sowie daß eine eingehende Biographie zwar vorbereitet wird, das Material hierzu jedoch sich vorwiegend in den Händen des ältesten Sohnes Manfred befindet und ein erschöpfender Austausch hierüber bei der Kürze der Zeit nicht möglich war."

Am bedeutsamsten charakterisirt sich der Vater selbst in jenen Äußerungen und Briefstellen, die der Sohn zunächst mitzuteilen in der Lage ist. Ein sehr bemerkenswerter psychologischer Zug ist es, daß ein Motto aus dem Seneca in jungen Jahren auf ihn wie ein Orakelspruch wirkte. Er rechtfertigt sich später gegenüber dem Regierungsrat Hagenbuch in Zürich, warum er in den Sgraffiten des Polytechnikums daselbst neben den Figuren der „Scientiae" und „Artes" den Spruch anbrachte: „Non fuerat nasci, nisi ad has". In seinem achtzehnten Jahre, kurz vor dem Abgange zur Universität, sei er mit sich selbst in größtem Zerwürfnis gewesen, nicht wissend, welche Lebensrichtung er nehmen sollte. „Damals besuchte ich das Gymnasium am Johanneum zu Hamburg, in dessen Auditorium unter anderen Bildern das Bild des Königs Alphons X. mit dem bewußten Motto hing. Wie oft betrachtete ich diesen ernsten Kopf und die Sentenz des Seneca unter ihm! Stets waren sie mir ein Mittel der Beruhigung und des Selbst-Wiederfindens." Er durfte in seiner Berufswahl schwanken, weil in seiner reichen Anlage und Vorbildung verschiedene Möglichkeiten der Entwickelung lagen; selbst nach der wissenschaftlichen Seite hin spaltete sich sein Interesse zwischen altklassischen Studien und mathematischen Neigungen. Hans Semper hebt hervor, daß auch weiterhin Seneca der Lieblingsschriftsteller des Vaters blieb; er strich sich in ihm dasjenige an, was er aus sich heraus gefunden und empfunden hatte. Schon in seiner Pariser Studienzeit bildete sich ihm die Anschauung von der Zusammengehörigkeit, von der organischen und notwendigen Entwickelung der einzelnen Stile auf Grundlage weniger, allen gemeinsamer Urformen heraus; die Sammlungen Cuviers im Jardin des plantes boten ihm hierfür das überzeugende Analogon aus der Entwickelungsgeschichte der Tierwelt, das auch auf die Kunstgeschichte seine Anwendung finde. Ehe noch Darwin sein epochemachendes Werk publicirte, hat Semper bereits diesen Standpunkt in der artistischen Auffassung eingenommen. Aber er will schon in seinem Seneca (90. Epistel) einen Ausspruch gefunden haben, der von fernher die Darwinsche Anschauung wittert. „Naturae est enim, potioribus deteriora submittere.

Mutis quidem gregibus aut maxima corpora praesunt, aut vehementissima.“ (Dazu die Randglosse von Semper: „Darwins Grundlehre“.)

Aus seiner Studienreise über Südfrankreich nach Italien und Griechenland wäre außer demjenigen, was schon bekannt ist, folgendes hervorzuheben. In Rom beschäftigte ihn bereits lebhaft die Frage der Polychromie; er ließ sich an der Trajanssäule emporwinden, um vom Kapitäl Farbenreste abzukratzen, die er nachher von seinem Bruder Wilhelm Semper chemisch untersuchen ließ. Während seines Aufenthaltes in Athen scheute er keine Anstrengungen, Gefahren und Hindernisse, um in diesen Untersuchungen zu einem Ergebnis zu gelangen. Zwei volle Monate brachte er mit Goury am Theseustempel zu, band zerbrechliche Leitern mit Stricken zusammen oder ließ sich an Seilen herab, stundenlang in der Schwebe zwischen Himmel und Erde, um genau jede Stelle auf die Farbenspuren hin zu prüfen. Er stand bekanntlich auf das entschiedenste für die totale Polychromie ein; gegen Kugler, der später eine nur partielle verfocht, gebrauchte er das Witzwort: „Ein solcher oben mit schweren Farben bedeckter, unten weißgelassener Tempel gleicht einem geschorenen Pudel, oder etwa einer Schönen, die bloß die obere Hälfte ihres Körpers verhüllte.“ Nebenher erregten aber sein Studieninteresse — in Sicilien wie in Attika — insbesondere die antiken Theater, „gleichsam in der Vorahnung der reichen Thätigkeit, die ihm in Bezug auf den Theaterbau noch vorbehalten war.“

Zu dem Wichtigsten, was Hans Semper beibringt, gehört die Schilderung der Thätigkeit seines Vaters als Lehrer an der Dresdener Bauakademie. Aus den kunstgeschichtlichen Vorträgen, die er dort schon hielt, seien die Grundlagen der „vergleichenden Baulehre“ hervorgegangen, die in neuer Bearbeitung den dritten Teil seines Hauptwerkes „Der Stil“ bilden sollte. Der Verfasser bemerkt hier ganz richtig: „Gerade der Teil seiner Anschauungen, welcher erst später bei meinem Vater zur Reife gelangt war, d. h. über den Zusammenhang der Kleinkünste mit der Monumentalkunst, sollte vollständig durchgearbeitet noch bei seinen Lebzeiten erscheinen — während jener Teil, der seine Gedanken schon von Jugend auf beherrscht hatte, bis zu seinem Tode nur Bruchstück eines Manuskriptes blieb.“

Seine praktisch-ästhetischen Anschauungen arbeitete Semper unablässig durch: Vorlesungen, Briefe, gelegentliche Äußerungen schließen sich da wesentlich ergänzend an seine Publikationen an. Aus London schreibt er an einen Freund: „Mein Kopf steckt voll von Dingen, die sich zu einem zusammenhängenden Ganzen gestalten wollen, und für welche auch schon die Rubriken gefunden sind. Aber ehe das Ganze in Linie auftritt, mag Einzelnes davon erst in aufgelöster Ordnung ins Treffen geben und verplänkeln. So glaube ich, daß manches Bessere in der Litteratur entstanden ist.“ (Semper sagt dies mit Bezug auf seine kleineren Schriften: „Die vier Elemente der Baukunst“ und: „Wissenschaft, Industrie und Kunst.“) Er meint weiter: „Ich darf diese einzelnen Abhandlungen nicht wie verlorene Posten preisgeben und muß zeigen, daß was sie neues enthalten, nicht bloß hingeworfene Einfälle sind, sondern daß sie einem in sich abgerundeten Ideenkreise angehören.“

Über die Bauten Sempers und ihre Entstehungsgeschichte bringt sein Sohn auch manche beachtenswerte Einzelheiten. Er erinnert bezüglich des Dresdener Museumsbaues daran, welchen Verdruß Gottfried Semper durch die Abweichung von seinen Plänen empfand, die sich die ausführenden Baumeister Hänel und Krüger an der Kuppel erlaubten; er bespricht näher den Hergang der Ablehnung seines Projektes zu der Nikolaikirche in Hamburg u. s. f. Die Streitfrage über Semper und Hasenauer hinsichtlich ihres beiderseitigen Anteils an den Wiener Museumsbauten wird in Übereinstimmung mit C. Jovanowits (nach seinem Artikel in der Augsb. „Allgemeinen Zeitung“, Beilage Nr. 140, Jahrg. 1879) wieder aufgenommen. Hans Semper bezeichnet geradezu jenen Artikel als seine Hauptquelle. Die Frage selbst bedarf noch einer ruhigen und unbefangenen Prüfung und soll uns keineswegs die Freude an dem gemeinsam erzielten, großen Resultat verleiden, wenn auch manche persönliche Dissonanz in das eine und andere Stadium der Ausführung hineinfallen mochte.

J. B.

* **Eine französische Publikation der Lionardo-Handschriften.** In demselben Augenblick, in welchem unser Landsmann und Mitarbeiter Dr. J. P. Richter mit der Ankündigung seiner Edition der Handschriften Lionardo's hervortritt, erscheint eben in dem Quantinschen Verlage zu Paris der erste Band einer großen Publikation gleichen Inhalts („Les manuscrits de Léonard de Vinci“) von Charles Ravaisson-Mollien. Derselbe enthält das Manuskript A der Bibliothek des Institut de France und zwar in Faksimile-Reproduktion des Originals nebst italienischer Transskription, französischer Übersetzung und Sachregister. In der Einleitung wird angekündigt, daß zunächst die übrigen elf Manuskripte der Pariser Bibliothek in gleicher Ausgabe folgen sollen. Auf die Wichtigkeit des Unternehmens, sowohl für unsere Kenntnis des großen Florentiners, als auch für alle die verschiedenen Zweige der Wissenschaft und Kunst, welche sein universaler Geist in diesen Handschriften berührt, brauchen wir nicht besonders hinzuweisen. Die kritische Würdigung der Ausgabe bleibt einem der nächsten Hefte der Zeitschrift vorbehalten.

Kunsthandel.

Neue Kupferstiche. Wir haben in diesen Blättern schon öfters Gelegenheit gehabt, Prof. Trossins Kupferstiche zu besprechen und ihre im strengen Kunstgebiet sich bewegende Vortrefflichkeit zu würdigen. In letzter Zeit trat Stillstand ein, seine „Venetianerin“ nach Savoldo's Bild in Berlin verbirgt im Atelier noch immer ihr neckisches

Gesichtchen vor der Kunstwelt; dazu kam in letzter Zeit eine neue Arbeit: Karls I. Tochter nach van Dyck im Turiner Museum — diese Indiskretion sei mir verziehen! Und so habe ich noch keine Gelegenheit, wieder vom Kupferstecher Trossin zu sprechen; wohl aber vom Professor, dessen Tüchtigkeit als Lehrer heute in einem Kupferstiche eines seiner talentvollen Schüler dokumentirt wird. Vor uns liegt ein malerisch durchgeführter Kupferstich: „Der Hirtenknabe“, nach dem Bilde, das Prof. **Cretius** 1865 gemalt hat und das sich im Privatbesitz in Königsberg, dem Wohnorte des Künstlers, befindet. Dieser heißt Rudolph **Mauer**. In Leipzig geboren, für die Kunst des Grabstichels von Jugend auf begeistert, kam er durch Fügung nach Königsberg in die Schule Trossins, der ihm ein treuer Lehrer und Freund wurde. Sehen wir uns nun den Stich an! Der Hirtenknabe — oder eigentlich ein wirklicher Pifferaro — sitzt im Schatten des Felsens, von der Hitze des Tages sich erholend. Rechts im Grunde breitet sich die römische Campagna aus, eingehüllt in den zarten Nebel, den die Sonnenglut über dieselbe breitet. Der Stecher hat mit technischer Sicherheit die Farbe des Bildes auf die Platte übertragen. Wie viel Mühe demselben die Arbeit gemacht, können wir nicht sagen, der Stich verrät nichts davon, alles ist so fertig, wie es das Laienauge für selbstverständlich hält. Die Führung des Grabstichels, die Wahl der verschiedenen Instrumente für Fleischpartien, Kleidung und Landschaft verrät große Übung. Das „dolce far niente“ des köstlichen italienischen Jungen erscheint trefflich accentuirt. Cretius wie Trossin können sich gratuliren, der Erstere, daß er einen solchen Interpreten seines Bildes, Letzterer, daß er einen so talentvollen Schüler gefunden hat. Als erste Arbeit des Künstlers notiren wir ein Porträt von Roderich Benedix, an dem sich die Sicherheit der Arbeit neben glücklicher Auffassung der Individualität kund giebt. Solche Anfänge berechtigen zu den besten Hoffnungen; es würde uns freuen, das schöne, aber schwierige Gebiet des Kupferstiches durch neue Arbeiten des Künstlers mit gleichem Ernste und gleichem Fleiße kultivirt zu sehen.

J. E. W.

Sn. **B. Mannfeld**, der durch seine unter dem Titel „Durchs deutsche Land“ erschienene Sammlung von Originalradirungen seine ausgezeichnete Begabung für die architektonische Vedute in malerischer Behandlung dargelegt hat*), ist vor kurzem mit einer Ansicht des vollendeten Kölner Domes hervorgetreten (Verlag von Emil Richter in Dresden), die schon durch ihr für die Radirung ganz ungewöhnlich großes Format (63 : 50 cm Bildfläche) imponirt, noch mehr aber durch die sorgfältige Durchführung und überaus lebendige malerische Wirkung. Das Bauwerk ist von Südwesten her aufgenommen, so daß der Chor mit seiner reichen Gliederung sich vollständig entwickelt und der Nordturm sich mit seinen oberen Teilen zwischen dem Südturm und dem Querschiff vorschiebt. Wir kennen keine Darstellung des mächtigen Bauwerkes, welches gleich würdig wäre, als Erinnerungsblatt an die erhebende Feier des 15. Oktobers 1880 zu gelten, wie diese ebenso fleißige wie prachtvolle Leistung der Radirnadel.

*) Kunstchronik XII, S. 789. — Zeitschr. XIV, S. 96.

Nekrologe.

Eugen Joseph Verboeckhoven †. Die belgische Künstlerschaft hat durch den am 19. Januar erfolgten Tod Eugen Joseph Verboeckhovens einen schwerwiegenden Verlust erlitten. Während mehr als fünf Decennien hat er die belgische Tiermalerei auf allen Kunstvereinigungen seiner Heimat wie auf den internationalen Ausstellungen der Nachbarländer ehrenvoll vertreten; sein Ruf war ein europäischer, und jede bedeutende Staats- wie Privatgalerie besitzt Schöpfungen von seiner rastlos thätigen Hand. Zu Beginn seiner Laufbahn malte er mit Vorliebe wilde Tiere, später überwiegend Weidevieh, frischgekämmte Schafe, seidenhaarige Ziegen, fast salonfähig ausstaffirte Kühe und Ochsen, Pferde und Esel, daneben auch Rehe und Hunde. Seine Detailtechnik war meisterhaft, seine Gruppirung von scheinbar ungesuchter Natürlichkeit, aber in der That so wohl berechnet, daß seine kleineren Bilder vortrefflich wirken, während seine großen Gemälde häufig manierirt und zu glatt erscheinen: ein Umstand, welcher gegenüber dem gesuchten Realismus mancher seiner Landsleute noch schärfer hervortritt. Seine ziemlich einförmigen Motive erinnern vielfach an diejenigen Ommegancks, aber die Ausführung ist bei ihm weit sorgfältiger und eleganter.

Eugen Joseph Verboeckhoven ward, dem authentischen Zeugnisse der Kirchenregister von Warneton in Westflandern gemäß, daselbst am 9. Juni 1798 als Sohn des Brüsseler Bildhauers Bartholomäus Verboeckhoven geboren. J. Immerzeel jun. giebt irrtümlich den 8. Juni 1799 als Datum von Verboeckhovens Geburt an. Der Vater unterwies ihn früh im Zeichnen und im Bossiren, was ihm später wesentlich bei seinen Darstellungen aus der Tierwelt zu statten kam. Bereits 1824 erhielt er in dem Brüsseler Salon für sein Gemälde „Empsal, ein arabischer Hengst“, eine Medaille 2. Klasse und verfolgte seitdem stetig seine aufwärts strebende Bahn. „Pferde von Wölfen angegriffen“, „Vom Gewitter überraschte Schafe“, „Der verwundete Löwe“, „Herde auf der Weide“, „Rehe in der Lichtung“, „Esel, Schaf und Lämmchen“, „Pferde in der römischen Campagna“, „Die Heimkehr vom Markte“, „Der Markt zu Gent“, lauter mit geringen Variationen, doch mit wachsender Virtuosität wiederholte Motive gehören zu seinen bekanntesten Gemälden aus dieser Epoche. Im Pariser Salon war er ein häufiger Gast. Zur Pariser Weltausstellung 1855 sandte er „Die Schäferin in der Campine“ und „Schaf und Lämmchen oder die gute Mutter“. Auf dem Marsfelde 1878 war er durch sieben Gemälde vertreten, deren umfangreichstes, „Schafe in den Dünen von Ostende“, bei der historischen, bei Gelegenheit der belgischen Unabhängigkeitsfeier in Brüssel veranstalteten Ausstellung der belgischen Kunst (1830—1880) wiederum einen Ehrenplatz einnahm; ein „Totes Schaf in schottischer Landschaft“, „Schottische Ponnys“ und ein „Blumenstrauß“ reihten sich in Brüssel dieser Musterleistung des alternden Meisters an. Das Brüsseler und das Leipziger Museum besitzen beide eine „Vom Gewitter überraschte Schafherde“ von Verboeckhoven, wozu sich in Brüssel noch eine „Erinnerung an die römische Campagna“ gesellt. Im Antwerpener Museum befindet sich eine „Eugen Verboeckhoven 1839“ gezeichnete Marine mit Staffage, das vereinte Werk der beiden Brüder, Eugens und des am 5. Februar 1802 geborenen Karl Louis Verboeckhoven, der sich als Marinemaler einen Namen gemacht hat. In der Berliner Nationalgalerie befinden sich drei aus der Wagenerschen Galerie überkommene Arbeiten Eugen Verboeckhovens aus verschiedenen Epochen: „Schäfer bei Tivoli im Gewitter“ von 1846, „Schlechte Nachbarschaft“, zwei Hunde und ein Kakadu, von 1853, und eine „Ausziehende Herde“ von 1856. „Ein Schafstall“ in der neuen Pinakothek zu München ist noch eine Erwerbung König Ludwigs I. Die im April 1880 aufgelöste berühmte Sammlung des

Barons Hooft von Woudenberg zu Amsterdam wies das höchst zierliche, miniaturartig fein ausgeführte Bild einer weißen Ziege auf, und mit der 1879 zerstreuten Sammlung Neven in Köln kamen zwei Gemälde des Meisters, eine Gruppe „Schaf und Ziege" von 1813 und eine „Herde" von 1860, unter den Hammer. Ein schönes mittelalterliches Gemälde von 1840 „Esel, Schaf und Lämmchen" stellt der Düsseldorfer Kunsthändler Schulte eben in Köln zum Verkaufe aus. Unter Verboeckhovens Porträts — denn auch auf diesem Gebiete versuchte er sich mit Glück — stehen das Reiterbildnis König Leopolds I., das Porträt Horace Vernets und das Grisaillebild Soliman Pachas obenan. Als Bildhauer war er weniger bedeutend. Die historische Ausstellung zu Brüssel August 1880 zeigte einen ruhenden Löwen und einen kolossalen Pferdekopf vlämischer Race von ihm; eine Statue „Nachdenken" verdient gleichfalls genannt zu werden. Als Lithograph und Radirer veröffentlichte der fleißige Künstler 1826 eine Porträtgalerie vlämischer und holländischer Maler, 1839 eine Folge von 22 Blättern „Etudes à l'eau forte" und 15 Blätter „Études de paysage", denen 1844 13 Blätter „Études d'animaux" folgten. Sein Nachlaß an Zeichnungen, Aquarellen und Studien der verschiedensten Art ist sehr bedeutend und legt sprechendes Zeugnis von seinem rastlosen Streben nach Naturtreue ab.

An äußeren Auszeichnungen hat es dem Meister während seines langen thätigen Lebens nicht gefehlt. Er besaß zahlreiche Medaillen und war seit 1845 Mitglied der belgischen sowie verschiedener ausländischer Akademien; auch hatte er es zum Kommandeur des belgischen Leopoldsordens und des österreichischen Franz-Josephs-Ordens gebracht und war Ritter des bayerischen Michaelsordens, der französischen Ehrenlegion und des portugiesischen Christusordens. Als warmer Patriot hatte er 1830 mit für die belgische Unabhängigkeit gefochten und das eiserne Kreuz dafür gewonnen, was den greisen 82jährigen Meister bei der fünfzigjährigen Jubiläumsfeier dieser Kämpfe, im Sommer 1880, noch mit stolzer Befriedigung erfüllte.

H. B.

Friedrich Boser †. Am 28. Januar 1881 starb in Düsseldorf nach kurzem Krankenlager der Genremaler Friedrich Boser, dessen anmutige, meistens dem Kinderleben entnommene Bilder weit über die Grenzen Deutschlands hinaus, in England, Frankreich und Amerika Lob und ehrende Anerkennung gefunden haben. Viele derselben mußten mehrmals wiederholt werden und sind in Photographien und anderen Vervielfältigungsarten ein beliebter Zimmerschmuck geworden; die gemütvolle, sinnige Auffassung, die allen eigen ist, macht diesen Erfolg zu einem durchaus erklärlichen und verdienten. **Karl Friedrich Adolf Boser** wurde im Jahre 1811 zu Halbau in Preußisch-Schlesien geboren und begann seine Studien 1831 auf der Akademie in Dresden, wo er mehrere Preise erhielt. Darauf besuchte er zwei Jahre die Akademie zu Berlin und siedelte im November 1836 nach Düsseldorf über. Nachdem er hier bis 1841 in der Akademie gearbeitet, richtete er sich ein Privatatelier ein, worin er bis zu seinem Tode eine fleißige und ergiebige Thätigkeit entwickelte. Dem romantisch-poetischen Zuge der Zeit folgend, malte auch er anfangs Scenen aus den Werken unserer Klassiker wie „Egmont und Klärchen" — „Faust und Gretchen" u. a. Bald aber erkannte er, daß dies nicht das rechte Feld für seine Begabung sei, und nachdem er noch einige Bilder andern Inhalts wie „Die beschenkte Braut" u. a. geschaffen, trat er mit zwei größeren Gemälden hervor, die allgemeines Interesse erregten und seinen Ruf begründeten. Das eine schilderte ein Vogelschießen der Maler am Grafenberg bei Düsseldorf, das andere die Bilderschau im Galeriesaal vor Eröffnung der Düsseldorfer Kunstausstellung, jenes mit neunundzwanzig, dieses mit zweiunddreißig wohlgelungenen Künstlerporträts. Gegenstand und Darstellung waren in beiden gleich naturwahr und charakteristisch, und es ist in hohem Grade zu beklagen, daß diese Bilder, welche die sämtlichen bedeutenden Vertreter der Düsseldorfer Schule, wie Schadow, Lessing, Sohn u. a. in ganzer Figur treu wiedergeben, nicht dem Vaterlande erhalten blieben, sondern sofort nach Amerika verkauft wurden. Boser zeigte hier sein großes Talent für die Porträtmalerei, und eine lange Reihe von Aufträgen beschäftigte ihn nun während vieler Jahre als einen der gesuchtesten Bildnismaler der höhern Stände. Die sprechende Ähnlichkeit, die sorgfältige Durchführung und die elegante Behandlung erscheinen in diesen, meistenteils nur in ein Viertel-Lebensgröße ausgeführten Porträts gleich lobenswert. Dazwischen entstanden dann kleine Genrebilder, denen später auch einige größere folgten, worin Boser einfache Gegenstände mit wenigen oder Einzelfiguren auf allgemein ansprechende und liebenswürdige Weise darstellte. Fast alle Ausstellungen des In- und Auslandes brachten dieselben zur Anschauung, und seine Blumen- und Milchmädchen, Bauernkinder vor oder in der Kirche erschienen in den verschiedensten Variationen und fanden ein dankbares Publikum. Am bekanntesten sind der „Opferstock" (angekauft von der Großfürstin Marie von Rußland), die „Waisen", die „Wendischen Mädchen in der Kirche", die „Wittwe", — „Bedenkliche Rechnung" u. a., die auch zu seinen besten Werken gehören. Bosers Auffassung war eine feine, zart empfundene, ganz verschieden von der jetzt vorherrschenden naturalistischen Richtung. Seine Färbung war stets harmonisch, und die Durchbildung aller einzelnen Teile zeugte von unabläßig fleißigem Studium. Daß sein Talent aber auch höheren Aufgaben, als er sich sonst stellte, gewachsen war, bewies ein Altarbild, welches er 1870 der evangelischen Kirche seiner Geburtsstadt Halbau zum Geschenk machte. Dasselbe zeigt die in kolossalen Verhältnissen ausgeführte Gestalt des Erlösers, der mit ausgestreckten Händen die Worte zu sprechen scheint „Kommt her zu mir, die Ihr mühselig und beladen seid, ich will Euch erquicken!" Würde und Hoheit zeichnen dasselbe aus. Boser erhielt in Metz 1851 und dreimal im Kristal-Palast in Sydenham Ausstellungsmedaillen. Er war unverheiratet, ein stattlich schöner Mann von einnehmendem Wesen, ein liebenswürdiger Gesellschafter, ein ehrenhafter Charakter, von ächter Religiosität erfüllt, der sich in allen Kreisen der aufrichtigsten Hochachtung erfreute.

Moritz Blanckarts.

Kunstgeschichtliches.

Humanns Forschungen am Sipylos. Der bereits erwähnten „Auffindung der Tantalosstadt" durch Dr. Karl Humann widmet die „Wochenschrift für Ingenieure und Architekten" einen längeren interessanten Artikel, dem wir die folgenden Stellen entnehmen: „In das Innere der unwegsamen Trachytklippen des östlichen Sipylos war noch kein europäischer Fuß gedrungen; von den Spuren früherer Kultur kannte man nichts, als das in steiler Höhe an dem Nordrande des Gebirges in einer Felsnische befindliche verwitterte Kolossalbild eines Weibes, aus dem Felsen gemeißelt, welches 1699 von Chishull entdeckt, zuerst 1842 in einer Zeichnung von Stewart erschien und als eine Niobe erklärt wurde, während spätere Besucher das Bildnis als das der Göttermutter Kybele ansahen. Gelegentliche Bemerkungen des Pausanias berichten von einem „See des Tantalos", dem Grabe dieses Stammvaters des unseligen Atridengeschlechtes und von dem „Throne des Pelops", alle drei auf dem Sipylosgebirge. Schon frühere Reisende hatten die Frage zu beantworten gesucht, wo die Alten sich diese Stätte gedacht haben. Texier, der zu Ende der dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts Kleinasien längere Zeit durchstreifte, glaubte den See des Tantalos in dem Kys-göl (Mädchensee) nordöstlich von Smyrna sehen zu müssen und sah die Ruinen einer uralten Akropolis mit vorgeschobener Felswarte für die alte Tantalis, den Stammsitz des Atridengeschlechtes, an. Auch das Grab des Tantalos glaubte er in einem der vielen dort gelegenen Tumuli entdeckt zu haben. Die Be-

steigung des Sipylos durch Humann hat diese Annahmen auf das vollkommenste bestätigt. Oberhalb des „Niobe“-Bildes, etwa in halber Höhe des Gebirgskammes, stieß man auf die Spuren eines uralten in den Felsen gehauenen Weges und versuchte, ihm zu folgen. Bald darauf zeigten sich die Spuren menschlicher Bearbeitung. Es waren in den Fels gearbeitete Grabstätten. Zwei übereinander liegende Gräber zeichnen sich durch ihre Größe besonders aus; das obere geht als senkrechter Schacht in den Felsen hinab, das untere dringt in Form eines viereckigen Stollens in denselben. Der Fels ist an der Eingangsseite etwa in doppelter Mannshöhe senkrecht gearbeitet und geglättet, oben aber zu einer kolossalen glatten, schräg liegenden Fläche zugerichtet, die von den drei an den Berg grenzenden Seiten von einer Wasserrinne umgeben ist und so einer ungeheuren Platte gleicht, welche würdig erscheint, das Grab eines jener ältesten Heroen zu decken. Nach stundenlangem, rastlosem Emporklimmen gelangten die Wanderer auf den höchsten Kamm des Gebirges, das Barometer gab 350 m Seehöhe an. Hier nun zeigte sich eine Reihe von einigen zwanzig in den Fels gearbeiteten menschlichen Wohnungen. In den Rückwänden waren die Balkenlöcher sichtbar, welche das Dachgebälk aufgenommen hatten. Mehrere in den Fels gearbeitete flaschenförmige Cisternen fanden sich vor, die den Bewohnern dieser quellenlosen Steinwüste das Regenwasser gesammelt haben. Humann verfolgte diese Akropolis in ihrer ganzen, nur etwa 150 m betragenden Ausdehnung. An seinem äußersten Ende, auf der höchsten Spitze des Berges, zeigte sich dem überraschten Blicke ein seltsames Steingebilde. Dieser äußerste Felsblock war durch Menschenhand zu einem Sitze von übermenschlichen Abmessungen hergerichtet. Nahezu 1½ m beträgt die Sitzfläche, ein wenig mehr noch die Rückenlehne, deren schon halb gelöste Felsstücke das nächste Erdbeben in die Tiefe zu schleudern droht. Es konnte für Humann keinem Zweifel mehr unterliegen, daß er sich vor dem Gebilde befand, welches man dem Pausanias als den „Thron des Pelops“ bezeichnet hatte, und daß jene geringen Überreste menschlicher Ansiedelungen der Stadt angehören, die, in homerischer Zeit schon verschollen, dem späteren Geschlechte als die Geburtsstätte der Tantaliden galt, daß dieser furchtbar zerstückelte Steinwall von dem Altertume als der Felsstock betrachtet wurde, den die Götter im Zorne über den Tischgast zerschlugen, von dessen Haupte sie des Tantalos Stadt hinabstürzten in die Wellen des darüber zusammenschlagenden Sees, dessen Spiegel sich unmittelbar unter der Akropolisstätte ausbreitet, zwischen dem und der Wurzel des Gebirges sich nur ein schmaler Kamelpfad entlang zieht.“

Sn. **Des jungen Dürer Selbstbildnis**, welches Goethe 1805 beim Hofrat Beireis in Helmstädt sah und in den Annalen ausführlich beschrieb, ist vor kurzem in Leipzig aus langer Verborgenheit aufgetaucht. Das Verdienst, dasselbe unter einer Anzahl alter zum Kauf ausgebotener Ölbilder zweifelhaften Wertes herausgefunden zu haben, gebührt dem Direktor des Leipziger Museums, Herm. Lücke. Das in einen armseligen gelben Rahmen gespannte, vom Wurmfraß arg mitgenommene, an einer Stelle schon vermorschte Brett hat im 17. oder 18. Jahrhundert seine Rückseite zu einem anderen Porträt hergeben müssen, von welchem noch deutliche Spuren vorhanden sind. Diesem rückseitigen Bilde ist vielleicht die Erhaltung der Malerei Dürers zu danken. Derjenige, welcher den Wert derselben erkannte und die Vorderseite wieder zu Ehren brachte, hat zweifelsohne auch das oben abgeschnittene Stück mit einem Teile der Kopfbedeckung wieder ergänzen, darüber die Jahreszahl 1493 erneuern und das wohl kaum vorhanden gewesene Monogramm Dürers daneben setzen lassen. Thausing, der des Bildes (Dürer, S. 100) eingehend gedenkt, hat offenbar ein anderes, im wesentlichen mit dem unserigen übereinstimmendes Gemälde gesehen. Er giebt an, daß dasselbe neben der Jahreszahl den Spruch: „Min Sach die gat, als es oben schtat“ trage; dieser fehlt auf dem Leipziger Bilde. Außerdem bemerkt Thausing, das Bild sei ursprünglich auf Pergament gemalt gewesen und dann auf Leinwand übertragen und gründlich restaurirt worden. Dagegen sagt Goethe weiter unten, hinter der von Thausing angezogenen Stelle, daß das Bild auf „ein dünnes Brett“ gemalt sei. Dasselbe sagen auch Meusel (Archiv für Künstler und Kunstfreunde, 1803, I, 1, 162) und Heller (das Leben und die Werke Dürers II, 175). Indem wir die Frage, in welchem Verhältnis diese zwei Exemplare des Dürerporträts von 1493 zu einander stehen, einer späteren Erörterung vorbehalten, bemerken wir noch, daß das Beireissche Exemplar in den oberen Partien sehr stark restaurirt, in den unteren, besonders in den Händen ziemlich intakt ist.

Personalnachrichten.

B. **Mannheim.** Die seit Wellers Tode erledigte Stelle eines Direktors der hiesigen Großherzoglichen Gemäldegalerie, welche bekanntlich viele schöne Bilder enthält, ist wieder besetzt worden. Der bekannte Maler Karl Roux in München, ein geborener Heidelberger, wird dieselbe mit dem 1. Mai d. J. übernehmen. Wir dürfen uns freuen, eine so gediegene künstlerische Kraft für unsere Stadt gewonnen zu sehen. Die Karlsruher Galerie besitzt mehrere Gemälde von ihm, u. a. das schöne Bild „Dorothea mit dem Ochsengespann“. In Düsseldorf und Paris gebildet, lebte Roux seit vielen Jahren in München, wo man ihn ungern scheiden sieht.

Sammlungen und Ausstellungen.

Schliemanns Sammlung trojanischer Altertümer in Berlin. Die Rührigkeit der Berliner Museumsverwaltung findet ihr Echo in mehreren bedeutenden Schenkungen, von denen die Blätter melden. Über die hervorragendste derselben aus jüngster Zeit erging der nachstehende kaiserliche Erlaß: „Auf Ihren gemeinschaftlichen Bericht vom 21. d. M. will Ich hierdurch genehmigen, daß die von dem Dr. Heinrich Schliemann in Athen für das deutsche Volk zu ewigem Besitze und ungetrennter Aufbewahrung in der Reichshauptstadt als Geschenk bestimmte, bis jetzt in London ausgestellt gewesene Sammlung trojanischer Altertümer von Ihnen, dem Reichskanzler, namens des Deutschen Reiches entgegengenommen werde. Entsprechend den von dem Dr. Schliemann an seine Schenkung geknüpften Bedingungen bestimme Ich zugleich, daß die genannte Sammlung der Verwaltung der preußischen Staatsregierung unterstellt und in der Folge in dem im Bau begriffenen ethnologischen Museum in Berlin in so vielen besonderen Sälen, als zu ihrer würdigen Aufstellung erforderlich sind, aufbewahrt werde, sowie daß die zu ihrer Aufbewahrung dienenden Säle für immer den Namen des Geschenkgebers tragen. Bis zur Vollendung des ethnologischen Museums ist die Sammlung in dem Ausstellungssaale des neuen Kunstgewerbemuseums in Berlin aufzubewahren und dieser Saal für die Dauer der provisorischen Aufstellung gleichfalls mit dem Namen des Geschenkgebers zu bezeichnen. Hiernach haben Sie das Weitere zu veranlassen.

Berlin, den 24. Januar 1881.

Wilhelm.

von Bismarck. von Puttkammer.

An den Reichskanzler und den Minister der geistlichen &c. Angelegenheiten.“

Gleichzeitig hat der Kaiser an Dr. Schliemann folgendes Handschreiben gerichtet: „Aus einem Bericht des Reichskanzlers und des Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medicinalangelegenheiten habe Ich mit Genugthuung ersehen, daß Sie Ihre bis jetzt in London ausgestellt gewesene Sammlung trojanischer Altertümer dem deutschen Volk als Geschenk zu ewigem Besitz und ungetrennter Aufbewahrung in der Reichshauptstadt bestimmt haben. Ich habe in Genehmigung der von Ihnen an diese patriotische Schenkung geknüpften Bedingungen gern Meine Zustimmung dazu erteilt, daß dieselbe für das Deutsche Reich angenommen und daß die Sammlung der Verwaltung der preußischen Staatsregierung unterstellt werde. Auch habe Ich genehmigt, daß dieselbe in der Folge in dem im Bau begriffenen ethnologischen Museum in Berlin in so viel Sälen, als zu ihrer würdigen Aufstellung erforderlich sind, aufbewahrt werde, und daß die zu ihrer Aufbewahrung dienenden Säle für immer Ihren Namen tragen. Bis zur Vollendung des ethnologischen Museums wird die Sammlung in dem Ausstellungs-

saale des neuen Kunstgewerbemuseums in Berlin aufbewahrt und auch dieser Saal für die Dauer der provisorischen Aufstellung mit Ihrem Namen bezeichnet werden. Zugleich spreche Ich Ihnen Meinen Dank und Meine volle Anerkennung für diese von warmer Anhänglichkeit an das Vaterland zeugende Schenkung einer für die Wissenschaft so hochbedeutenden Sammlung aus, und gebe Mich der Hoffnung hin, daß es Ihnen auch ferner vergönnt sein werde, in Ihrem uneigennützigen Wirken der Wissenschaft zur Ehre des Vaterlandes gleich bedeutende Dienste zu leisten wie bisher.

Berlin, den 24. Januar 1881.

Wilhelm.

An den Dr. Heinrich Schliemann in Athen."

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 2. Februar 1881. Der Vorsitzende Herr Curtius legte von neuen Schriften vor zunächst die beiden Arbeiten von R. Kekulé: Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike und das Leben F. G. Welckers, ferner A. Bouché Leclerc, Histoire de la divination dans l'antiquité, 3. Band; J. Ehni, Trois formes du mythe de Zeus; Genève 1880, und die Breslauer Dissertation von G. Hagemann, de Prytaneo, endlich zwei Aufsätze von Gardner aus der neuen Zeitschrift Journal of hellenic studies. Desgleichen legte von neuer Litteratur Herr Conze das 2. Heft des IV. Bandes der archäologisch-epigraphischen Mitteilungen aus Österreich vor, mit besonderem Hinweise namentlich auch auf die Tafeln, welche von der in Wien zu Gunsten der archäologischen Publikationen mehr als hier eifrigen Pflege der reproducirenden Kunst abermals Zeugnis ablegten. Vorgelegt wurde auch, als von gleicher Stelle ausgehend, die das 2. Heft der Abhandlungen des archäologisch-epigraphischen Seminars der Universität Wien bildende Schrift von Julius Dürr, die Reisen des Kaisers Hadrian, und der Anfang eines Wiener Prachtwerkes: Historische Landschaften aus Österreich-Ungarn, radirt von L. H. Fischer, Heft 1, 2, 3, Carnuntum, Pola, Salonae und Spalato enthaltend. Bei Vorlage der Schrift von Waldstein, Pythagoras of Rhegion and the early Athlete Statues, erkannte Herr Conze die Berechtigung in dieser Schrift geltend gemachter Bedenken gegen die Zusammengehörigkeit einer im Theater zu Athen gefundenen Statue mit dem ebendort gefundenen Omphalos ebenso sehr an, wie er den schließlichen Resultaten der Waldsteinschen Auseinandersetzung nicht beipflichten zu können erklärte. — Herr Hübner legte, anknüpfend an eine der Gesellschaft gerade vor einem Jahre gemachte Mitteilung, den von der Generalverwaltung der königlichen Museen freundlichst übersendeten Bericht des Obersten Wolff in Deutz über den Fortgang der Ausgrabungen des alten Castellum Divitiensium vor, welche zu interessanten Ergebnissen geführt haben, und verband damit eine kurze Mitteilung über den Stand der Ausgrabungen des römischen Kastells von Xanten. Er hob hervor, daß durch die systematische Aufdeckung der wichtigsten römischen Befestigungen am Niederrhein (Bonn, Köln-Deutz, Xanten) ein oft beklagter Mangel unserer Kenntnisse in betreff der uns nächst liegenden Altertümer endlich in erwünschter Weise beseitigt werde. — Herr Adler berichtete auf Grund der Arbeiten des Herrn Dörpfeld und eigener Studien über einige für die schärfere Erkenntnis der griechischen Baugeschichte nicht unwichtige Resultate, welche sich aus einer mehrfach wiederholten bauanalytischen Untersuchung der älteren Denkmäler Olympias ergeben haben. Zunächst widerlegte er die Annahme, daß das durch eine kürzlich entdeckte Inschrift gesicherte Schatzhaus der Sikyonier ein Bau des 7. Jahrh. sei, wohin man es zu stellen nach Pausanias' Worten versucht sein könnte. Die fast vollständig erhaltenen Struktur- wie Kunstformen ließen zweifellos ein Werk vom Schlusse des 6. Jahrh. erkennen und diese Annahme erhielte eine gewichtige Unterstützung durch Professor Kirchhoffs Erklärung, daß die betreffende Inschrift sowie die an vielen Quadern befindlichen Buchstaben — Setzmarken — frühestens in den Ablauf des 6., vielleicht in den Anfang des 5. Jahrh. zu stellen wären. Wenn hierdurch, sowie durch die Thatsache, daß an keiner Quader irgend welche Spuren entdeckt seien, die auf eine Erzbekleidung schließen ließen, die Hoffnung aufgegeben werden müsse, über die Thalamoi des Myron eine nähere Vorstellung aus den erhaltenen Resten zu gewinnen, so bliebe nichts anderes übrig, als eine andere Deutung des Pausaniasschen Berichtes zu versuchen. Der Vortragende glaubte die Thalamoi als transportable, erzbekleidete Schränke bezw. schrankartige Nischen auffassen zu müssen, ähnlich den von Pausanias erwähnten für Sikyon typisch gewordenen Grabdenkmälern, von welchen jetzt schöne Repliken in Marmor aus Epidaurus und Athen bekannt seien. Das wesentlich Charakteristische ist dabei in der Behandlung und Übertragung der hieratischen Formen des Tempelbaues, wie Säulen, Gebälke und Giebel, auf ein Weihgeschenk zu suchen. Hieran schloß sich eine Recension der Baureste des Geloer Schatzhauses. Dieser unter den übrigen Thesauren schon durch seine Größe und eigenartige Planbildung (Cella mit sechssäuliger Vorhalle) hervorragende Bau gewinne dadurch ein besonderes Interesse, daß an ihm zum erstenmale nicht nur eine Verkleidung der Steingesimse durch farbige Terrakotten nachweisbar sei, sondern auch die Durchführung der Traufrinne oberhalb des horizontalen Kranzgesimses im Frontgiebel. Sodann besprach Herr Adler das in baugeschichtlichem Sinne wichtigste Denkmal Olympia's: das Heraion welches durch die neuerdings entdeckten, ziemlich vollständigen Bauglieder seines weit ausladenden und mit einem kolossalen, scheibenförmig gegliederten thönernen Mittelakroterion geschmückten Ziegeldaches einer sicheren abbildlichen Restauration immer mehr entgegenschreite. Aus zahlreichen bautechnischen wie topographischen Gründen wurde schließlich der Nachweis zu führen gesucht, daß der Kern der erhaltenen Anlage ein langgestreckter, durch ein offenes Triglyphon beleuchteter Antentempel gewesen sein müsse, der erst nachträglich — obschon in sehr früher Zeit — durch die Hinzufügung einer Umgangshalle in einen Peripteraltempel verwandelt worden sei. Die Erörterung der Chronologie des merkwürdigen Baues wurde einer späteren Sitzung vorbehalten. Zur Erläuterung des Vortrages dienten teils die älteren aus Olympia eingeschickten Aufnahmen des Tempels, teils neuerdings hier angefertigte Restaurationsskizzen und Detailblätter, von denen das interessanteste, eine farbige Darstellung des kolossalen Giebelakroterion in halber natürlicher Größe, der Unterstützung des Architekten Graef verdankt wurde. — Herr Curtius machte im Anschluß an diesen Vortrag die Bemerkung, daß unter den Thalamoi im Schatzhause der Sikyonier wohl tempelförmige Behälter (arcae) zur Aufnahme von Kostbarkeiten zu verstehen sein möchten. — Herr Furtwängler legte Abdrücke von etwa fünfzig hochaltertümlichen geschnittenen Steinen vor, die den Hauptbestandteil einer größeren, vor kurzem vom königlichen Antiquarium erworbenen Gemmensammlung bilden, die nur aus Stücken griechischen Fundortes besteht. Der Vortragende wies darauf hin, daß diese Sammlung es hier zum erstenmale erlaubt, die älteste griechische Steinschneidekunst in größerem Umfange zu studiren. Als wichtigste Resultate eines solchen Studiums deutete er an, daß sich eine relativ große Unabhängigkeit von orientalischen und ägyptischen Einflüssen konstatiren lasse, die sich am deutlichsten in der originellen Form dieser Steine (der durchbohrte Kiesel) manifestire, die den Darstellungen indes mehrfach zu Grunde liegenden orientalischen Vorbilder pflegten eigenartig umgebildet zu sein. Darstellungen griechischer Sage fehlen noch durchaus. Durch den Vergleich mit den in den Gräbern von Mykenai und Menidi zu Tage gekommenen Steinen ergebe sich, daß alle die vorgelegten Stücke derselben ältesten griechischen Kulturperiode, die man als „Mykenische" bezeichnet, angehörten. — Von Herrn Conze wurde endlich eine von Herrn Dr. Lange aus Athen eingesandte Zeichnung der kürzlich dort gefundenen Nachbildung der Tempelstatue von Phidias im Parthenon vorgelegt und durch Beibringung von Abgüssen anschaulich gemacht, wie der neue Fund die durch die sogen. Lenormantsche Statuette gewonnene Vorstellung von der Gestalt jenes Götterbildes bestätige und zugleich bereichere, und wie er ferner die von Bötticher auf ein Relief im königlichen Museum begründete Annahme einer säulenförmigen Stütze unter der rechten Hand der Göttin bestätige.

B. **Stuttgart.** Professor Donndorf hat jüngst ein Werk vollendet, wie es vielleicht noch nicht in der plastischen Kunst

vorhanden ist, nämlich die Porträtstatuette eines nur fünf Monate alten Kindes, des im Juli v. J. gestorbenen kleinen Prinzen Ulrich von Württemberg. Dasselbe ist in Lebensgröße im Bettchen liegend dargestellt. Den Kopf etwas erhoben, blickt es mit munterem Ausdruck in die Welt. Die Ähnlichkeit wird sehr gerühmt. Der zarte Körper ist mit einem reich gestickten Kleid angethan und unten von einer Decke verhüllt. Das linke Ärmchen ist aufwärts gestreckt und die rechte Hand hält unter der Brust eine Rosenknospe. Mit großer Sorgfalt und Feinheit aufgefaßt und ausgeführt, macht das Ganze den Eindruck eines reizenden Genrebildes. Im Auftrag der Eltern des kleinen Prinzen, der bekanntlich der präsumtive Thronerbe des Königreichs war, soll die Statuette in Marmor ausgeführt werden. — Gegenwärtig ist Donndorf mit dem Modell des großen Denkmals der deutschen Burschenschaft für Jena beschäftigt, welches ebenfalls zur Ausführung in Marmor bestimmt ist. — Sein Schüler Theodor Scheerer hat eine große Marmorbüste des Herzogs Christoph von Württemberg beendigt, die im großen Sitzungssaal des neuen Justizgebäudes hier aufgestellt werden soll. Sein Wieland-Denkmal für die Stadt Biberach geht allmählich der Vollendung entgegen.

Zeitschriften.

The Academy. No. 456 u. 457.
Müntz, Raphael sa vie, son oeuvre et son temps, von E. F. S Pattison. — The old masters at the Royal Academy, von C. Monkhouse. — Rougé, Jacques de, Inscriptions et notices recueillies à Edfoo (Haute Egypte) pendant la mission scientifique de M. le Vicomte E. de Rougé, von A. B. Edwards. — The exhibition of the Glasgow Institute of the fine arts.

The American Art Review. No. 3.
William Merritt Chase, von M. G. van Rensselaer. (Mit Abbild.) — The kneeling angels in the church of St. Domenick at Bologna, von Ch. C. Perkins. (Mit Abbild.) — The works of the american etchers: Ch. H. Miller, von S. R. Koehler. (Mit Abbild.) — Second annual exhibition of the Philadelphia Society of artists, von S. R. Koehler. (Mit Abbild.) — Black and White: Third annual exhibition of the Salmagundi Sketch Club, New-York, von S. G. W. Benjamin. (Mit Abbild.)

L'Art. No. 318—320.
L'art et les industries artistiques en Suisse, von R. Rust. (Mit Abbild.) — Le musée d'armures de Bruxelles, von E. van Vinkeroy. (Mit Abbild.) — Histoire artistique du métal: le métal dans les temps modernes; orfèvrerie, von R. Ménard. (Mit Abbild.) — Eugène Verboeckhoeven †. — Rubens, architecte et décorateur; son influence sur l'art aux Pays-Bas (1622—1735), von A. Schoy. (Mit Abbild). — Exposition de tableaux dans les galeries de „l'Art", von E. Véron. (Mit Abbild.) — Jules Lafrance †. — Florence et la centralisation artistique, von H. G. Montferrier. — Un chef-d'oeuvre de damasquine, von Ph. Burty.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 1.
Basler Goldschmiederisse. — Emaillirte Schreibgarnitur, entw. v. Prof. J. Storck, ausgef. v. Dziedzinski & Hanusch; Glaskanne mit Silber-Montirung, entw. v. Arch. C. Schick; Luster aus Schmiedeeisen, entw. v. Prof. C. Lacher, ausgef. v. H. Kerl; Kredenzschrank von H. Irmler in Wien; Kachelofen, entw. v. Prof. C. Lacher, ausgef. v. K. Lipp.

Repertorium für Kunstwissenschaft. IV. Bd. 2. Heft.
Zwei Altarflügelbilder aus dem Schlosse Ambras, von G. Dahlke. (Mit Abbild.) — J. E. Wessely: Supplemente zu den Handbüchern der Kupferstichkunde. — Zur Geschichte der Erzgiesskunst I: Die Giesser-Familie Klinge von Bremen, von Th. Hach. — A. Horcicka: Beiträge zur Kunstgeschichte Böhmens im XIII. und XIV. Jahrhunderte aus Quellenschriften I: Das „chronicon Aulae regiae" des Abtes Peter von Zittau. Berichte und Mitteilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde. — Litteraturbericht: Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht. Lermolieff, Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin, von J. P. Richter.

Gewerbehalle. No. 3.
Kronleuchter aus blankem Messing in der Aigidienkirche zu Lübeck aus dem Jahre 1618 von Rothgiesser H. Schütt; Eingelegte Tischplatte aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. — Moderne Entwürfe: Schrank, entw. von Kayser & v. Grossheim; Kamin, entw. und ausgef. von Mignot-Delstanche; Embleme aus Gusseisen, entw. von C. Beck; Tisch und Stuhl, entw. von Chiodera, Agatschale mit emaillirter Goldfassung und Anhänger in Gold und Email mit Kamee und Perle von Juwelier Froment-Meurice in Paris.

Christliches Kunstblatt. No. 2.
Die Votivkirche in Wien. (Mit Abbild.) — Der 17. Jahresbericht des Vereins f. kirchliche Kunst im Königreich Sachsen auf das Jahr 1879.

Deutsche Bauzeitung. No. 8—11.
Zur Frage der Vollendung des Münsters von Strassburg. — Das Münster zu Ulm. (Mit Abbild.) — Das Hauptgebäude der australischen Weltausstellung zu Melbourne. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 2.
Eugène Verboeckhoven. — L'art moderne en Norwège: Notices biographiques sur les principaux peintres et sculpteurs III: sculpture, von A. Schoy. — La peinture Bogaerts. — Un nouveau livre sur Rembrandt.

The Portfolio. No. 134.
The ferry, etched by R. W. Macbeth. (Mit Abbild.) — Illustrations of Lancashire II: Liverpool, von L. Grindon. (Mit Abbild.) — The virgin and child on Clouds, engraved by Marc Antonio, after Raphael; reproduced by A. Durand, von Hamerton. (Mit Abbild.) — The Certosa of Florence, von Julia Cartwright. — Some italian embroideries, von A. H. Church. (Mit Abbild.)

Kunstkroniek 1880. No. 17 u. 18.
Hugo de Wolf, door Erckmann Chatrian. — Het Sèvres-Porselein en zijne merken. — Geschiedenis van een Gedenkteeken. — Overzicht van de geschiedenis der bouwkunst.

Kunst und Gewerbe. No. 2.
Die Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer zu Brüssel II, von H. Billung. (Mit Abbild.) — Ueber amerikanische Holzfournier-Sitze, von H. Schuldt jr. (Mit Abbild.) — Aus der Permanenten Ausstellung des Bayerischen Gewerbe-Museums zu Nürnberg. — Berlin: Preisverteilung. — Verwendung des Ueberschusses der Berliner Gewerbeausstellung vom Jahre 1879. — Martin Gropius †. — Stuttgart: Die württembergische Landes-Gewerbeausstellung 1881. — Frankfurt a. M.: Die Patentausstellung 1881. — Bremen: Technische Anstalt für Gewerbetreibende. — Beilagen: Emaillirte kupferne Schale; aufgen. v. Matthias; Teil des Wappens Papst Pauls IV. Farnese; Entwurf für eine in Weberei oder Stickerei auszuführende Tischdecke von Paul Koch.

Mittheilungen des k. k. Oest. Museums. No. 185.
Fayence, Vortrag von Fr. Linke. — Die Weihnachts-Ausstellung im Oesterr. Museum, von J. v. Falke. — Die keramische Abteilung im Oesterr. Museum I: Spanisch-maurische Fayencen und italien. Majoliken des 16. Jahrh., von J. Folnesics.

Entgegnung.

Bei seiner Besprechung von Springers Raffael und Michelangelo im Repertorium für Kunstwissenschaft III, S. 427 ff. erwähnte kürzlich Prof. Thausing auch meiner Geschichte der italienischen Malerei II, 346, wo von den hämischen Ausdrücken die Rede ist, mit welchen Sebastian del Piombo in einem Briefe an Michelangelo über Raffael sich ergeht. Die Stelle lautet: „Wie schade, daß Ihr nicht hier gewesen seid, um die beiden Bilder des Hauptes der Synagoge (so entblödete er sich nicht, Raffael zu nennen!) zu sehen, die nach Frankreich gegangen sind". Prof. Thausing meint, hier sei mit dem „Haupt der Synagoge" nicht Raffael, sondern der h. Michael gemeint, auf dessen Bild (neben der Madonna Franz I.) sich jene Stelle bezieht. Hätte Raffael damals zwei Bilder des h. Michael nach Frankreich geschickt, so könnte die Auslegung Thausings stichhaltig erscheinen. Da dies aber nicht der Fall ist, so kann von einer solchen Auffassung nicht die Rede sein. Zum allgemeinen Verständnis setze ich den italienischen Text her. Er lautet: „Duolmi nel animo non sette stato in Roma a veder dua quadri, che son iti in Franza, del principe dela Sinagoga". Daß hier nur Raffael gemeint sein kann, und daß die Bezeichnung in höhnischem Sinne gemeint ist, wird wohl niemand bezweifeln.

W. Lübke.

(Eingesandt.)

Die Königin Emma der Niederlande ist kürzlich der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst als Gründerin beigetreten und hat gleich dem deutschen Kaiser und dem Großherzog von Oldenburg ihren Eintritt in die Gesellschaft auf das Jahr 1879, in welchem die „Graphischen Künste" entstanden sind, rückbezogen.

GEMÄLDE & AQUARELLEN — BRONCEN. MAJOLIKEN.

Emil Ph. Meyer
3. Unter den Linden.

Berlin. Kunsthandlung und Fabrik von echt Florentiner geschnitzten Goldrahmen. **Florenz.**

Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

Die Karlskirche
in Wien

Gestochen von H. Bültemeyer.
Höhe des Stiches 63 cm, Breite 50 cm.
Preis mit Schrift auf weissem Papier 15 Mark.
„ „ „ chines. „ 20 Mark.
vor der Schrift . . . . 40 Mark.
Pendant zu den früher erschienenen Stichen „Der Stefansdom“ und „Die Votivkirche“ von H. Bültemeyer.

Schlesischer Kunst-Verein.

Die diesjährige Kunstausstellung erfolgt in Verbindung mit der schlesischen Gewerbe- und Industrie-Ausstellung und zwar in einem zu diesem Zwecke besonders herzustellenden Gebäude. — Der Beginn der Ausstellung ist Mitte Mai, Schluß Anfangs October. — Eine Kunst-Lotterie ist genehmigt.
Anmeldungen nimmt unser Secretair, Stadtrat **Bülow**, franco entgegen und erteilt jede gewünschte Auskunft. — (1)
Breslau, den 19. Februar 1881.
Der Verwaltungs-Ausschuß des schlesischen Kunstvereins.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung
zum
Genuss der Kunstwerke Italiens
von
Jacob Burckhardt.
Vierte Auflage.
Unter Mitwirkung des Verfassers u. anderer Fachgenossen bearbeitet
von
Dr. **Wilhelm Bode.**

I. Theil:
ANTIKE KUNST.
br. M. 2,40; geb. M. 3,30.
II. Theil:
KUNST DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE.
br. M. 9,80; geb. M. 11,20.

Verlag von **M. Schulze** in Berlin, S.-W. Hedemannstr. 11.

Das Verhältnis
des
modernen Judentums
zur
deutschen Kunst
von
Dr. Bernhard Förster.
1 Bogen hocheleg. ausgest. Preis 1 ℳ.
Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

An Künstler.

Herr T. C. Button.

Agent für den Kauf und Verkauf von Kunstwerken.
Geschäftslokale No. 36 Peascod Street und No. 2 Pilgrim Place in Windsor, England. (18)
Kataloge à 6d u. 1 sh.

Ausserordentliche Preisermässigung.

Wir haben uns, um die Anschaffung des vorzüglichen Werkes den beteiligten Kreisen mehr zu ermöglichen, entschlossen den Preis von

Geschichte der Baukunst
von
Franz Kugler

Mit zahlreichen Holzschnitt-Illustrationen. 3 Bände gr. 8⁰. 120 Bogen. Früherer Preis M. 36. —
auf **Mark 15.** —
zu ermässigen.
Kugler's Geschichte der Baukunst ist ein dem gebildeten Fachmanne, wie dem Freunde der Kunst unentbehrliches Handbuch, welches, unterstützt von trefflichen Abbildungen, eine reiche Quelle fortdauernder Belehrung bietet.
Stuttgart, im Frühjahr 1881.
Ebner & Seubert.
Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Im Kommissions-Verlag des Unterzeichneten ist soeben erschienen:

Die Großh. Gemälde-Gallerie zu Karlsruhe.

Photographische Originalaufnahmen von A. Braun & Cie. in Dornach.
35 Blatt in Imperialformat.
Preis complet in eleganter Leinwandmappe ℳ 330.—
Einzelne Blätter à ℳ 8.— u. ℳ 12.—
Inhalts-Verzeichnisse auf Verlangen gratis. (2)
Karlsruhe. J. Velten, Hofkunsthandlg.

Für Kunstfreunde.

Der vollständige Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin,** (enthaltend moderne und classische Bilder, Pracht- und Galeriewerke ꝛc.) mit 4 Photographien nach Vautier, Schirmer, Savoldo, van Dyck, ist durch jede Buchhandlung oder direct von der Photographischen Gesellschaft gegen Einsendung von 50 ₰ in Freimarken zu beziehen. (6)

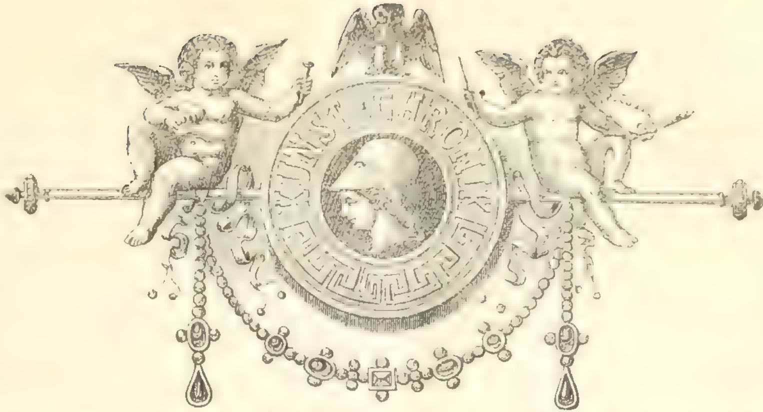
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang. Nr. 22.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate [illegible] Mal [illegible] Buch- [illegible] angenommen.

10. März 1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie.

Auf der langen Totenliste des Jahres 1880, auf welcher Lessing und Feuerbach obenan stehen, lesen wir auch die Namen Ernst Willers und Antonie Biel. Die „Kunst-Chronik" hat, ihrer Bestimmung getreu, des einen wie der anderen in Nekrologen gedacht, welche die anspruchslose, nur dem Streben nach Wahrheit zugekehrte, künstlerische Thätigkeit beider hervorhoben. Beredter als es solche geschriebene Nekrologe zu thun vermögen, spricht zu uns der Nekrolog, welchen Direktor Jordan nicht aus biographischen Daten, sondern aus den künstlerischen Thaten der beiden Verstorbenen zusammengestellt hat. Ihr Nachlaß bildet mit Werken des Münchener Landschaftsmalers Christian Morgenstern († 1867) und des Berliner Militärmalers Franz Krüger († 1857) die Bestandteile der zwölften der periodischen Ausstellungen, welche Direktor Jordan seit seinem Amtsantritt in dem obersten Stockwerk der Nationalgalerie zur höchsten Förderung des Studiums von Kunst, Künstlern und Kunstgeschichte zu veranstalten pflegt. Wie Ernst Willers, hat auch Christian Morgenstern, der schon als junger Mann von Hamburg nach München übersiedelte, durch Karl Rottmann Anregungen empfangen, die jedoch nicht nachhaltig genug waren, um seinen Kunstcharakter zu bestimmen. Ernst Willers war von vornherein in einer Atmosphäre aufgewachsen, welche ihn für die Einwirkungen des großen Stilisten empfänglich machten: seine Studien hatte er an der Düsseldorfer Akademie unter Cornelius begonnen, unter Chr. L. Dahl in Dresden fortgesetzt, und als er nach Rom kam, fand er in Josef Koch und Reinhart diejenigen Landschaftsmaler, welche seinem Ideale am nächsten kamen. Als dann Rottmanns scharf ausgeprägte künstlerische Individualität auf ihn zu wirken begann, war seine Richtung für immer besiegelt. Er selbst war kein bahnbrechendes Talent: er folgte nur den Spuren Anderer, und hat es deshalb nicht zu einer starken Individualität gebracht. Wie allen Koryphäen der stilistischen Richtung in der Landschaftsmalerei war auch ihm die Farbe nicht das geläufigste und bequemste Ausdrucksmittel: seine Ölskizzen sind hart und trocken und mehr als nötig von jenem braunvioletten Grundton beherrscht, der auch Rottmanns in Öl ausgeführten Landschaften nicht ganz fremd ist. Sobald er aber die Kohle oder den Bleistift zur Hand nimmt, erhebt sich seine Phantasie ungehemmt zu hohem Schwunge. 1843 und 1857 machte er im Auftrage seiner heimischen Regierung Reisen nach Griechenland, von deren reicher Ausbeute ein Teil unsere Ausstellung schmückt. Aus ihnen spricht ein stets auf das Große, Ernste und Erhabene gerichteter Sinn, welcher aus den grandiosen, feierlichen Linien der griechischen Landschaft die tiefsten Anregungen empfing. Eine zweite Gruppe unter den ausgestellten Studien — flüchtig hingeworfene Skizzen, welche in geistreicher Weise gewisse „Töne" und Stimmungen festhalten, kannte Willers nicht — bilden die prächtigen Baum-, Wald- und Felsstudien aus Italien, besonders aus der näheren Umgebung Roms, aus dem unerschöpflichen Olevano, aus Tivoli, Ariccia und Subiaco.

Nur ziemlich flüchtig und oberflächlich sind dagegen die Anklänge an Rottmanns Art, welche man

in den Arbeiten Morgensterns findet. In einigen Ölstudien aus dem Elsaß (Stadt und Schloß Rappoltsweiler, Haide von St. Hippolyt) tritt das Streben nach starker und ausschließlicher Betonung der Formen im Gegensatz zu den Licht- und Luftphänomenen in den Vordergrund. Aber diese Arbeiten, die fast bis zur Vollendung ausgeführter Gemälde gefördert sind, repräsentiren doch nur eine vorübergehende Phase in dem Schaffen des Künstlers, welcher viel zu sehr Kolorist war, um die Wirkungen der Farbe nicht in ihrer ganzen Vielseitigkeit auszubeuten. Er entdeckte gleichsam den Reiz der poetischen Stimmung für die Münchener Landschaftsmalerei und wurde so der Begründer derjenigen Richtung, welche in Eduard Schleich und Adolf Lier ihren Höhepunkt gefunden hat. Die etwas krankhafte Melancholie des ersteren lag ihm freilich fern. Als begeistertem Romantiker war ihm die untergehende Sonne das willkommenste Thema, welches er in zahlreichen Variationen behandelte, dem er aber auch immer neue Reize abzugewinnen wußte. Um diese Stimmungen voll ausklingen zu lassen, genügte ihm der kleinste Raum: zwei Tafeln mit je zehn handgroßen Ölskizzen, die im Besitze der Nationalgalerie verbleiben, enthalten die Quintessenz seines malerischen Könnens, zwanzig Ansichten des Starnberger- und Walchensees, alle unter verschiedenartiger, pikanter Beleuchtung voll eines unbeschreiblichen Reizes, welcher uns unwiderstehlich gefangen nimmt. Wenn Morgenstern auch später Reisen nach Norddeutschland, Helgoland, Oberitalien und dem Elsaß unternahm, blieben doch Bayern und Tirol die von seiner Kunst bevorzugten Stätten.

Neben diesen kleinen Wundern des Lichts und der Poesie nehmen sich die Landschaften und Ölstudien von Antonie Biel freilich etwas nüchtern und trocken aus. Aber ihre Schöpferin war von derselben begeisterten Liebe für den reizlosen, einförmigen Ostseestrand erfüllt, welche Morgenstern an die malerische Romantik der bayerischen Seen fesselte. 1830 in Stralsund geboren, bildete sie sich anfangs bei Wilhelm Schirmer in Berlin aus, dann in Düsseldorf, nächstdem in Karlsruhe unter Lessing und schließlich in Paris. Eine ungewöhnliche Energie ließ sie alle Schwierigkeiten überwinden, welche sich ihr in den Weg stellten, und namentlich gelang es ihr, ihre malerische Technik zu einer Virtuosität und Sicherheit auszubilden, die man bei Frauen selten findet. Ihre Gemälde zeigen keine Spuren dilettantischer Schwächen, und in ihren Studien spricht sich eine Frische und Unmittelbarkeit der Auffassung aus, eine so durch und durch gesunde Anschauungsweise, daß man ihnen unumwundenen Beifall zollen muß. Ihr Stoffgebiet war ein beschränktes: der flache Strand der Ostsee bei Stralsund und die Gestade der Insel Rügen. Wenn sie gelegentlich auch Ausflüge nach dem bayerischen Hochgebirge oder nach dem Spreewald machte, so war doch diese Erweiterung ihres Horizonts nicht von Einfluß auf die Bestimmung ihres künstlerischen Charakters, der im Küstenbilde beschlossen blieb. Die See in ihrer majestätischen Ruhe, vom Strande beobachtet, auf welchem sich eine einsame Fischerhütte erhebt, ist ihr Lieblingsthema. Tiefe Schwermut lagert auf der stahlblauen Fläche, auf dem Küstensande, auf dem spärlichen Graswuchs; aber diese Schwermut ist nicht hineingetragen, sondern sie ergiebt sich ungesucht aus dem Charakter der Landschaft. Fehlt ihr auch sonnige Heiterkeit, so sieht man doch warme Begeisterung und innige Liebe aus ihr hervorleuchten. Antonie Biel ist es ergangen, wie es schon viel größeren Künstlern ergangen ist: in der unmittelbaren Naturstudie spricht sich ihr liebenswürdiges Talent viel reiner und frischer aus als in den ausgeführten Gemälden, deren sorgsame und peinliche Vollendung dem Ganzen oft den Reiz der lebendigen Intuition raubt. —

Eine große Überraschung wurde allen Kunstfreunden durch die Ausstellung der Werke Franz Krügers zu teil. Die Meisten kannten ihn nur aus seinen großen Ceremonienbildern, welche im königlichen Schlosse so hoch und so schlecht beleuchtet hängen, daß sie niemand nach ihrem Verdienste würdigen kann, aus der großen Parade in Berlin vom Jahre 1837 und aus der Huldigung von Friedrich IV. im Jahre 1840 im Berliner Lustgarten. Diese großen Gemälde mit ihren hunderten von Porträtfiguren galten allgemein als trockene, langweilige Ceremonienbilder, die höchstens einen lokal-geschichtlichen Wert beanspruchen durften, als Gedenktafeln an Ereignisse, die längst durch größere überholt und in Vergessenheit gebracht worden sind. Nun wird mit einem Male das eine dieser Bilder, die große Parade, an das Tageslicht gezogen, und mit ihm hunderte von leichtaquarellirten Bleistiftporträts, welche als Studien zu diesem und dem Huldigungsbilde gedient haben, hunderte von Studien in Öl nach der Natur, Reiterbildnisse, militärische Studien für die Paradebilder, die Krüger für den Kaiser von Rußland gemalt hat — und mit einem Male entrollt sich vor uns eine künstlerische Individualität von ungeahnter Kraft und Ursprünglichkeit. Das ist nicht mehr der philiströse Militärmaler, der am liebsten Uniformröcke und Pferde malt, das ist ein großer Sittenmaler, der für seine Zeit war, was Chodowiecki und Menzel für die ihrige. Und da wir diese beiden Namen einmal genannt haben, fällt es uns wie Schuppen von den Augen, wird uns plötzlich ein historischer Zusammenhang klar, den wir lange gesucht haben. Wie war das unvermittelte und unvorbereitete Auftreten Menzels in-

mitten einer Künstlergenossenschaft zu erklären, deren Majorität der Romantik und dem Idealismus huldigte? Hier ist der Anknüpfungspunkt gegeben. Aus den ausgeführten Gemälden Krügers allein hätten wir ihn nicht herausgefunden. Sie sind glatt und mühsam zusammengestrichelt, wie es die damalige künstlerische Anschauungsweise und die des Publikums verlangte, der Krüger als Porträtmaler unterworfen war. Als Maler, d. h. wenn er mit Pinsel und Palette hantirte, war Krüger wirklich der Pedant, für den wir ihn bisher gehalten hatten. Er malte seine Figuren treu und fleißig in gleichmäßig hellem Tageslichte nebeneinander hin, ohne sich viel um Luft oder Helldunkel zu grämen. Nur auf die richtige Perspektive der architektonischen Umgebung hielt er viel, wie er denn in allem Handwerklichen Meister war, von dem auch heute noch viel zu lernen ist, namentlich die Bescheidenheit und die unbedingte Unterordnung unter die Natur. Und darin liegt seine Größe, die sich allerdings am klarsten und freiesten in den mit wunderbarer Feinheit ausgeführten Porträtstudien offenbart, welche den Künstler, nicht mehr befangen von der Mode und dem Geschmack des Tages, wie es dem großen Sittenmaler geziemt, auf der Höhe seiner Zeit zeigen. In diesen Zeichnungen weist er den Besitz aller Eigenschaften eines großen Porträtmalers auf: die unwiderstehliche Schärfe des Blicks, welche in die Tiefen des Herzens dringt, das Verständnis für alle Regungen der Seele, das schnelle Erfassen des Charakteristischen der äußeren Erscheinung, die eigene Lebensfülle, welche auch anderen eine gleiche Lebendigkeit mitzuteilen weiß, und die Gewandtheit der Hand, welche die empfangenen Eindrücke so schnell zu fixiren weiß, daß auf dem Wege von der geistigen Perception zur sinnlichen Darstellung möglichst wenig verloren geht. Was aber die Hauptsache ist, Krüger huldigte auch jener Objektivität, welche den großen Porträtmaler erst vollständig macht. Er ist ein treuer Chronist seiner Zeit, der dieser den Spiegel vorhält, ein Kulturhistoriker, der keine auf persönliche Empfindungen beruhende Kritik übt. Dadurch unterscheidet er sich sehr wesentlich von Menzel. Auf seiner realistischen, aber noch unbedingt der Natur folgenden Anschauungsweise fußend ist Menzel, dem Drange seiner gewaltigen Subjektivität nachgebend, weit über ihn hinausgegangen. Das „Chargiren", welches Menzel zu seiner Spezialität ausgebildet hat, war Krüger völlig fremd. Wer die Wahrheit sucht, die reine objektive Wahrheit, wird sich zu Krüger hingezogen fühlen. Wer aber das Feuer des Genius leuchten und prasseln sehen will, der wird sich zu Menzel schlagen.

Was Chodowiecki für das Fridericianische Berlin, war Krüger für das Berlin der dreißiger und vierziger Jahre: ein treuer Chronist ohne pragmatische Kunst, der Staatsaktionen und Anekdoten erzählt, porträtirte er mit seinem Griffel Könige, Fürsten, Hofmarschälle, Gelehrte, Künstler, Schauspieler, Schauspielerinnen und ihre Friseure, populäre Figuren des Tages, Lokalberühmtheiten, die längst vergessen sind. Wir wollen nur einige Namen nennen, um den kulturhistorischen Wert dieser Porträtgalerie zu kennzeichnen: Schinkel, Friedrich Förster, F. E. Meyerheim, Varnhagen v. Ense, Dir. Crelinger, Kiß, Karl Begas, Stüler, Konsul Wagener, W. Hensel, G. Schadow, Fr. Tieck, E. Magnus, Schauspieler Beckmann, Waagen, Rauch, v. Savigny, Kugler, der junge Menzel, Wilhelm und Jakob Grimm, Alexander v. Humboldt. Als ein Meister von schrankenloser Virtuosität zeigt sich Krüger auch im Pferdeporträt. Einige Studien nach der Natur zeigen auch nach der koloristischen Seite eine Freiheit und einen Schwung, den wir auf den großen Figurenbildern vermissen.

So ist auch diese Sonderausstellung wiederum von reicher Ausbeute für die Kunstgeschichte geworden.

Adolf Rosenberg.

Kunstlitteratur.

Das Königliche Museum der Gipsabgüsse zu Dresden. Von Dr. Hermann Hettner, Direktor der k. Antikensammlung und des k. Museums der Gipsabgüsse. Vierte Auflage. Dresden 1881. 8.

Das königliche Museum der Gipsabgüsse zu Dresden, früher das Mengssche Museum genannt, ist eine der ältesten und berühmtesten derartigen Sammlungen. Durch die musterhafte Aufstellung, welche dieselbe im Jahre 1857, nach ihrer Übersiedelung in das Museumsgebäude, durch ihren Vorstand, den Geh. Hofrat Dr. Hettner fand, wurde sie zugleich auch eine der schönsten und belehrendsten Sammlungen Europas; und nur in Bezug auf die Zahl der aufgestellten Kunstwerke gelang es in der Folge ihren jüngeren Schwestern zu Berlin und London, sie zu überflügeln. Namentlich war es der Mangel an Räumlichkeiten, welcher in letzterer Beziehung hemmend auf die Weiterentwickelung der Sammlung einwirkte. Neuerdings ist diesem Mangel möglichst abgeholfen worden; insbesondere dadurch, daß man die früher dem historischen Museum dienenden Räume im Zwinger den Gipsabgüssen überwies und somit für neue Erwerbungen Platz gewann. Zahlreiche Acquisitionen wurden in den letzten Jahren gemacht, um die entstandenen Lücken auszufüllen. Diese Erwerbungen, wie die Veränderungen in der Anordnung, machten eine neue Auflage des Kataloges notwendig, welche, gleich den früheren drei Auflagen desselben von Dr. Hettner besorgt, gegenwärtig erschienen ist. Die Vorzüge des Hettnerschen Kataloges sind bekannt; auch der neuen Auflage sind diese Vorzüge, welche in einem streng wissenschaftlichen Charakter des Ganzen gipfeln, gewahrt geblieben. Dabei bringen die neubearbeiteten Teile wiederum mancherlei sehr schätzbare Anregungen und Aufschlüsse. Bezüglich der Giebelgruppen des Zeustempels von Olympia, sagt der gelehrte Verfasser: „So mißlich es ist, dem Bericht des Pausanias zu widersprechen, dennoch ist es unleugbar, daß er uns in fast unlösbare Schwierigkeiten verwickelt. Die Formengebung ist noch altertümlich befangen und ungelenk, die Ausführung ist flüchtig und ungleich, oft sogar verständnislos; man sieht deutlich, daß auf die Höhe des Standortes und auf die wirksame Nachhilfe der Bemalung gerechnet ist. Es ist schwer zu glauben, daß der Ostgiebel von demselben Meister herrührt, welcher laut inschriftlichem Zeugnis wenige Jahre nachher die überkühne kolossale Nikestatue schuf. Und noch unglaublicher ist, was jetzt meist als Ausflucht behauptet wird,

daß Meister wie Paionios und Alkamenes es über sich gebracht hätten, in einem so umfangreichen Werke und an so hervorragender, vielbesuchter Stätte sich nur auf Skizzen und Zeichnungen zu beschränken, sorglos alles Weitere untergeordneten elischen Künstlern überlassend. Sollte wirklich das Zeugnis des Pausanias so durchaus unanfechtbar sein, da doch seine Gewährsmänner wahrscheinlich nur die Fremdenführer in Olympia waren und da überdies leicht das Mißverständnis entstehen konnte, daß Pausanias, indem der Führende die Akroterienfigur oben auf dem Dache als ein Werk des Paionios bezeichnete, diesen Namen ungenau auch auf den darunterstehenden Giebelschmuck übertrug? Wäre der Bericht des Pausanias nicht vorhanden, so würde man sicher die unverkennbare tiefe innere Stilverwandtschaft zwischen den Gruppen und den Metopen schärfer beachten. Ist der gemeinsame Ursprung so ganz abzuweisen?" Was den Hermes mit dem Dionysosknaben betrifft, welches Werk Hettner mit Wärme und seinem eindringendem Verständnis bespricht, so erklärt er sich mit G. Treu, der Annahme O. Benndorfs entgegen, für den älteren Praxiteles. Die Besprechung der ägyptischen Bildwerke stützt sich auf Unterlagen des Prof. Georg Ebers, die Besprechung der assyrischen erfreute sich der Mitwirkung des Prof. Friedrich Delitzsch.

C. C.

Ein italienisches Künstleralbum ist vor kurzem unter dem Titel Ausonia, Albo d'arte e letteratura, bei U. Hoepli in Mailand erschienen. Dasselbe umfaßt 12 Seiten Text und 48 Seiten mit 100 Originalzeichnungen in photolithographischer Reproduktion. Die bekanntesten und hervorragendsten der lebenden Künstler Italiens haben Beiträge zu diesem, zum Besten der Überschwemmten in Calabrien herausgegebenen Album beigesteuert, so daß dasselbe einen interessanten Überblick über das schöpferische Vermögen der gegenwärtigen Künstlergeneration Italiens darbietet. Der Preis der Mappe ist auf 22 Mark festgesetzt.

Engelhorns Musterornamente aus allen Stilen sind kürzlich mit der 25. Lieferung vollständig erschienen. Das Werk besteht im ganzen aus 300 Quarttafeln mit Holzschnitten, die aus den einzelnen Jahrgängen der „Gewerbehalle" ausgewählt sind und nun, nach den Nummern der Tafeln systematisch geordnet, einen lehrreichen Überblick über die Entwickelung der Ornamentik von den frühesten Zeiten bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts gewähren.

Kunstgeschichtliches.

Über die Aufschließung der Pyramiden von Sakkara berichtet Brugsch Bey der Voss. Zeitg. Näheres. Mariette hatte im vergangenen Jahre die Eingänge zu drei Pyramiden freigelegt. Vierzehn Tage vor seinem Hinscheiden, an unsäglichen Schmerzen leidend, ersuchte Mariette, welcher trotz seiner schweren Krankheit das Interesse an der Denkmälerwelt fast bis zu seiner letzten Stunde bewahrt hatte, Brugsch, die geöffneten Pyramiden einer genauen Prüfung zu unterziehen. Der deutsche Ägyptologe machte sich mit seinem Bruder auf den Weg nach der Stätte, wo das alte Memphis lag. Das Dorf Sakkara, am Rande der Wüste, mit seinen dunkeln Häusermassen, überragt von den nickenden Kronen seiner Palmenwälder, ward in einer halben Stunde erreicht, und hinauf ging es auf der alten heiligen Straße in das Bereich der Wüste, entgegen den drei geöffneten Pyramiden. Von der Pyramide auf dem nördlichen Plateau schreibt Brugsch: Sie hat augenscheinlich am meisten durch Zerstörung gelitten; bereits in früheren Zeiten haben ungebetene und unbekannte Gäste (als Rumani, das heißt Römer, bezeichnete sie der auf dem Gebiete der Altertümer von Sakkara sehr scharfblickende und unterscheidende Scheich Mustafa) den versteckten Eingang zu öffnen gesucht und in greulicher Weise die Steinlagen und Blöcke der Nordseite auseinandergerissen. In späteren Zeiten hatte man weitere Sprengungen an der Nordseite vollzogen zu dem Zwecke, die gewonnenen Steine zu eigenen Bauten zu benutzen, und dabei den ganzen langen Gang freigelegt, welcher von dem vordersten Eingang der Pyramiden aus in schräger Richtung zu dem zweiten, horizontal laufenden Mittelgang führte. Heutzutage liegt der schiefe Gang vollständig frei. Die Decke ist abgetragen und nur die beiden, meist mit hieroglyphischen Inschriften bedeckten Wandseiten ragen in ihren letzten Resten aus dem Schutte hervor. Eine große Zahl von Arbeitern war eben damit beschäftigt, das Geröll vor dem zweiten Mittelgang hinwegzuräumen. Wir traten in gebückter Stellung vorschreitend in denselben hinein. Der Reichtum an Inschriften, welche in vertikal nebeneinander laufenden Kolonnen in die beiden Wandseiten eingemeißelt sind und ehemals mit grüner Farbe ausgemalt waren, ist unbeschreiblich. Zugleich geben sie das erste Beispiel einer mit Inschriften versehenen Pyramide aus den Zeiten des alten Reiches, denn aus den Texten springen zu Hunderten von Malen die in den sogenannten Königsringen eingeschlossenen Doppelnamen eines Pharao in die Augen, welcher mit seinem offiziellen Namen Meri-ra, d. h. „Sonnenlieb, Freund der Sonne", mit seinem Familiennamen Pepi heißt. Das ist der Pharao Appapus oder Phiops der manethonischen Überlieferung, welcher 100 Jahre regiert haben soll, der bekannteste und mächtigste König der sechsten Dynastie, aus Elephantine, derselbe, dessen soeben wieder geöffnete Pyramide die Denkmäler mit dem Namen Men-nofer, d. h. „Guter Platz", belegen. Gerade so hieß aber auch im Altägyptischen die Stadt Memphis. Am Ende des Ganges glitzerte uns ein Strahl der Tageshelle entgegen, welcher durch die oben beschriebene Spalte in die eigentliche Totenkammer hineinfiel. Bald standen wir in aufrechter Stellung inmitten der Grabkammer. Der mäßig große Raum ist in Gestalt eines Rechteckes angelegt und trägt ein Spitzendach, welches durch kolossale aneinanderstrebende behauene Kalksteinblöcke gebildet wird. Die innere Seite derselben ist mit weißen fünfästigen Sternen auf schwarz gemaltem Grunde bedeckt. Die östliche Wand ist von den Schatzsuchern hart mitgenommen worden, da man versucht hatte, sie durchzuschlagen; die westliche Wand dagegen, reich mit Inschriften bis zur Spitze des Daches bedeckt, ist von dem Vandalismus frei geblieben, da sie ihren Zweck in den Augen der Zerstörer zu erfüllen schien, denn eine Thür führte in das Innere eines zweiten, an das erste anstoßenden Gemaches oder Saales. Doch ist der Eintritt in dasselbe vorläufig noch verwehrt, da ganze Haufen untereinander geworfener Steine das Zimmer bis über die Thürhöhe hinaus versperren. In diesem Zimmer wird und muß man den Sarkophag des Königs, vielleicht die Königsmumie selber finden.

Konkurrenzen.

Der Mitteldeutsche Kunstgewerbe-Verein zu Frankfurt a. M. veröffentlicht soeben eine Einladung zu einer Preisbewerbung für kunstgewerbliche Arbeiten für den Umfang des deutschen Reiches. Es werden sechs Aufgaben gestellt: 1. Ausstattung eines Herrenzimmers mit Schreibtisch, Schreibsessel, Schrank, Ausziehetisch, vier Rohrstühlen und einem Etagèrentischchen (Verkaufspreis für die ganze Ausstattung 1560 Mk.; zwei Ehrenpreise à 1000 und 500 Mk.). 2. Beschlag einer Flügelthür (Verkaufspreis 150 Mk.; zwei Ehrenpreise à 250 und 150 Mk.). 3. Tischdecke für einen Salontisch (Verkaufspreis 250 Mk.; Ehrenpreise 200 und 100 Mk.). 4. Taufbecken mit Kanne von Zinn (Verkaufspreis 100 Mk.; Ehrenpreise 200 und 100 Mk.). 5. Pathenbecher aus Silber (Verkaufspreis 100 Mk.; Ehrenpreise 200 und 100 Mk.). 6. Bucheinband für die illustrirte Ausgabe von Scheffels Trompeter (Verkaufspreis 50 Mk.; Ehrenpreise 150 und 75 Mk.). Die Bewerber haben ihre Arbeiten bis zum 1. Juli d. J. einzuliefern; von Nr. 1 wird nur die Zeichnung verlangt, jedoch ist der Bewerber verpflichtet, die Ausführung auf Verlangen bis zum 1. Oktober zu bewerkstelligen. Näheres ist aus dem von dem Vorstande des Vereins zu beziehenden Programm ersichtlich.

Sammlungen und Ausstellungen.

c. **Die königliche Gemäldegalerie in Dresden** hat in diesen Tagen wiederum eine wertvolle Acquisition gemacht und zwar an einem Werke, das dem Velasquez zugeschrieben

wird und auch allem Anschein nach von seiner Hand herrührt. Die Galerie besitzt bereits einige gute männliche Bildnisse von dem Meister. Größere Figurenbilder, dem historischen und mythologischen Darstellungsgebiete oder dem Genre angehörend, sind bekanntlich außerhalb Spaniens sehr selten; um so willkommener ist das angekaufte Bild, welches, in ziemlich großen Dimensionen, Diana mit ihren Nymphen vorführt. Die Göttin, eine schlanke Gestalt mit schönen Augen und feinen Gesichtszügen, schreitet in der Mitte des Bildes leicht einher. Sie trägt ein Barett, unter welchem das volle Haar lose hervorquillt, ein gelbseidenes über einem blauen, aufgeschürztes Gewand, Sandalen an den Füßen und in der Rechten einen Jagdspeer. Vor ihr, rechts, wandeln zwei Kinder, von welchem das ältere Bogen und Köcher trägt, während hinter ihnen eine in das Horn stoßende Nymphe erscheint. Links schließen drei, in prächtigen physiognomischen Gegensätzen, lebendig zur Gruppe geeinte Jägerinnen das Bild ab, worunter eine rotgekleidete Gestalt, in welcher sich andalusische Schönheit mit höfischer Eleganz anmutig verschmelzt, und eine andere, unter der Last ihrer Körperfülle und zugleich ihrer Jagdbeute, eines Hasen, herankeuchende Gestalt, die mit Humor aufgefaßt ist. Eine parkartige Waldlandschaft bildet den Hintergrund, von welchem sich die Figuren lichtumflossen abheben. In spielender Flüchtigkeit und zugleich meisterlicher Sicherheit ist das Ganze hingeworfen. Wie der warme, wahre Ton und überhaupt die Behandlung unwillkürlich an Velasquez erinnern, so lassen auch die individuellen Züge der Figuren sofort erkennen, daß das mythologische Motiv dem Künstler hier nur als Vorwand und Gewand für eine Porträtgruppe diente. Ist Velasquez der Autor des Bildes, ist letzteres um das Jahr 1654 gemalt, der reifsten Zeit des Meisters, wofür Alles spricht, so dürfte auch, wie man im Kreise der Galeriekommission weiterhin annimmt, unter der Diana und ihren Nymphen die Königin von Spanien, Maria Anna von Österreich, zweite Gemahlin Philipps IV., inmitten ihrer Hofdamen dargestellt sein. Die Königin war damals zwanzig Jahre alt und, nach Justi, Zeitschr. f. b. K. XV, 230, eine leidenschaftliche Jägerin. Neben diesen Umständen bestätigt auch ein Vergleich mit den vorhandenen Porträts der Königin deren Identität mit der Diana unseres Bildes. Damit aber ist es zugleich von der größten Wahrscheinlichkeit, daß unter den beiden Kindern die beiden Infantinnen, Maria Theresia, die nachgelassene Tochter Isabella's, der ersten Gemahlin Philipps, und der Königin Maria Anna eigene Tochter, Margaretha Theresia, dargestellt sind. Erstere war damals gegen sechzehn Jahre, letztere gegen vier Jahre alt, in welchem Alter auch die Kinder in dem Bilde zu stehen scheinen. Während das jüngere Mädchen frisch und munter dareinblickt, hat das ältere ein etwas leidendes Aussehen, ein Umstand, der ebenfalls darauf hindeutet, daß wir in letzterem die Infantin Maria Theresia vor uns haben. Sie verheiratete sich, gegen die Sitte der Zeit, erst spät, in ihrem 22. Jahre, was vielleicht nur infolge ihrer Kränklichkeit geschehen ist. Dabei nahm sie jedoch, wie bezeugt ist, an den Lustbarkeiten des Hofes teil. Unter den Begleiterinnen der Diana, links, erinnert das Profil der einen Figur sehr an die knieende Hofdame in den „Meninas"; ebenso kommt der Hund, welcher, ganz in den Vordergrund gestellt, vor seinem Spiegelbild im Wasser zurückprallt, noch auf einigen anderen Bildern des Meisters vor. Man vermutet, Velasquez habe das Bild für die Torre de la Parada, ein Jagd- und Lustschloß im Revier von Pardo gemalt. Den Hauptschmuck für dieses Schloß lieferten Rubens und seine Schule, aber auch Velasquez hat, wie Ponz und neuerdings Justi berichten, für dasselbe gemalt. Im 18. Jahrhundert geriet die Torre de la Parada in Verfall, im Kriege von 1710 wurde sie geplündert, und einige Gemälde gingen verloren, die anderen wurden nach Madrid gebracht. — Auch die moderne Abteilung der Galerie ist in erfreulicher Weise bereichert worden. Nachdem unlängst das prächtige Bild von Ludw. Knaus: „Hinter den Coulissen" angekauft worden, hat man gegenwärtig auch ein Werk von Anselm Feuerbach sich zu sichern gewußt. In dem, was Feuerbach erstrebte und erzielte, der Besten einer unter den Künstlern unserer Zeit, werden seine Schöpfungen, bei der immer mehr erwachenden Erkenntnis ihrer Vorzüge, nicht lange mehr käuflich und bald in feste Hände übergegangen sein. Das erworbene Bild, eine sitzende Madonna mit dem Christuskinde und anderen Putten, ist Ausgang der fünfziger Jahre in Rom gemalt worden. Es zeugt in seiner großen stilvollen Form und ruhigen ernsten Färbung von dem mächtigen Eindruck, welchen Feuerbach nach seinem Pariser Aufenthalt von den großen Italienern empfing, wie zugleich von der gediegenen Weise, in welcher er denselben mit seiner eigenen Empfindung und eigenen Naturanschauung zu verarbeiten suchte. Auf der Madonna, deren ideale Kopfform von großer Reinheit ist, ruht ein Hauch schwermütigen Ernstes, während die Putten in ihrer Frische und Naivetät des Künstlers warmen Sinn für das Natürliche bekunden. Das Gemälde war Anfang der sechziger Jahre in Dresden ausgestellt und wurde dem Kunstverein zum Kauf angeboten, jedoch vergebens. Die wenigen Kunstfreunde, welche sich damals für die Erwerbung verwendeten, haben jetzt die erfreuliche Genugthuung das treffliche Bild von der Galerie angekauft zu sehen.

F. **Ankauf aus der Galerie Schönborn für Berlin.** Im westlichen Oberlichtsaal der Berliner Gemäldegalerie ist seit kurzem die neueste glänzende Erwerbung der königlichen Museen, ein prächtiger **Rubens**, ausgestellt, der bis dahin eine hervorragende Zierde der bekannten Galerie Schönborn in Wien bildete und sich bereits im Jahre 1790, als der große Stich des Gemäldes von J. M. Schmutzer erschien, im Besitz der bisherigen Eigentümer befand. Die Größe des Bildes, die etwa 3 m im Quadrat beträgt, sowie seine seltenen künstlerischen Qualitäten und die tadellose Erhaltung, rechtfertigen vollauf den hohen Preis von 200000 Mk., den der Ankauf erforderte. Den Gegenstand der Darstellung bilden Neptun und Amphitrite in einer durch Tier- und Menschengestalten belebten landschaftlichen Umgebung. Am meerumspülten Uferrande einer Insel, über die sich ein mächtiges Segel hinspannt, sitzt, ein hellblaues Gewand um die Hüften geschlagen, der weißbärtige Gott, der mit der Rechten den Dreizack aufstützt, in ruhevoll bewegter Haltung da. An seine Seite lehnt sich, die Schultern von einem roten Mantel umflattert, dessen Reflexe über den zarten Leib hinspielen, die schlanke Gestalt der Amphitrite. Den rechten Arm schlingt sie um den Nacken des Sitzenden, während die lässig ausgestreckte Linke, um deren Gelenk ein Liebesgott eine Perlenschnur windet, aus den Schätzen des Meeres, die ein aus dem Wasser emportauchender weißhaariger Triton in einer kolossalen Muschel darbietet, einen Korallenzweig herausgreift. Eine gleichfalls nur mit halbem Leibe aus der Flut aufragende Nymphe, die sich rückwärts gegen ein von ihr umschlungenes Krokodil lehnt, blickt von unten herauf zu dieser Gruppe empor, und ihr wendet auch ein aus dem schilfbewachsenen Hintergrunde hervortretendes Nilpferd den breiten, durch seine frappante Naturwahrheit überraschenden Kopf zu. Auf der anderen Seite der Hauptgruppe erscheinen zwei satyrartig gebildete Flußgötter, von denen der eine ein mächtiges Gefäß umfaßt hält, der andere den flüssigen Inhalt eines nicht minder riesigen ausschüttet. Vor ihnen her schreiten ein Löwe und ein Tiger über den muschelbedeckten Strand, und noch mehr nach links ragt hier der offenbar nicht nach der Natur, sondern nur nach mangelhaften Abbildungen gemalte Kopf eines Nashorns in die Komposition hinein. Nicht bloß im Gesamtcharakter, sondern auch in den einzelnen Nebendingen zeigt sich eine unverkennbare Übereinstimmung mit den „Vier Weltteilen" im Wiener Belvedere. Gleich diesen wird das Bild bald nach der Rückkehr des Meisters aus Italien, etwa um 1610, entstanden sein.

A. R. **Panorama der Schlacht von St. Privat in Berlin.** Nach dem Muster des berühmten Panoramas der Belagerung von Paris in den Champs-Elysées in Paris ist am 24. Februar in Berlin (in der Herwarthstraße gegenüber dem Generalstabsgebäude) ein Panorama eröffnet worden, welches die Düsseldorfer Maler Professor Emil **Hünten** und W. **Simmler** im Auftrage einer belgischen Gesellschaft ausgeführt haben. Wie das des Pariser beruht auch das Prinzip des Berliner Panoramas auf einer Verbindung der plastischen Wirklichkeit mit der Malerei, so daß die erstere, möglichst unmerklich, in die letztere übergeht. Von der runden Plattform, auf welcher der Beschauer steht, sieht er hinab in die zerschossenen und verbrannten Häuser, auf die verwüsteten

Gärten von St. Privat, in denen man noch vereinzelte Früchte und Blumen sieht, auf Bäume und Trümmer, die dann den Übergang zum Bilde vermitteln. Der Standpunkt, den der Zuschauer einnimmt, ist gegenüber dem Dorfe St. Privat gedacht, welches in der fünften Nachmittagsstunde das letzte Bollwerk der Franzosen bildete und auf welches sich der konzentrirte Angriff der preußischen Garde richtete, welche in einem ungeheuren Halbkreise im Sturmschritt heranrückt. Das Bild, welches die beiden Maler entrollt haben, ist ein höchst imposantes, von großartigem Effekt. Vorn das brennende Dorf, um welches der Einzelkampf wütet, auf der Landstraße, die zum Dorfe führt, die unaufhaltsam heranrückenden Heeressäulen, in einer Bodensenkung das Dorf St. Marie-aux-Chênes, auf den Höhen die preußische Batterie und die sommerliche Luft, marmorirt von kleinen weißlichen Pulverwolken, welche das Platzen der herabsausenden Granaten ankünden. Während in dem Pariser Panorama das Hauptgewicht auf die Landschaft gelegt ist, tritt hier die dramatische Aktion in den Vordergrund. Obwohl das Rundbild seiner Natur nach eine geschlossene, auf einen Punkt gerichtete Komposition verbietet, haben die Künstler dennoch eine gewisse Einheitlichkeit der Handlung zur Darstellung gebracht, da das heißumstrittene Dorf St. Privat den Mittelpunkt des Ganzen bildet, auf welches die gesamte Bewegung der Massen gerichtet ist. Für den Kenner der Örtlichkeit wird die Wirkung noch dadurch unterstützt, daß das Terrain bis in die kleinsten Einzelheiten an Ort und Stelle von den beiden Malern aufgenommen und in dem Rundbilde wiedergegeben worden ist. Es wäre ihnen auch schlecht bekommen, wenn sie sich eine kleine Flüchtigkeit erlaubt hätten, wo sie die strengste Kritik unserer militärischen Autoritäten zu erwarten haben! Daß diese sich mit der Kunstkritik zu unbedingtem Lobe vereinigt hat, wird die Maler mit hoher Befriedigung erfüllen, welche die gewaltige Arbeit — unter Zuziehung von drei oder vier jüngeren Kräften — in der kurzen Zeit von fünf und ein halb Monaten vollendeten. Es waren 1890 Quadratmeter zu bemalen.

A. B. **Paris.** Das Louvre-Museum hat in der letzten Zeit einen nicht unbedeutenden Zuwachs erhalten. Die hervorragendsten unter den neu aufgestellten Bildern sind eine Porträtgruppe, die Familie des Fürsten Arenberg darstellend, von Gonzales Coques, ein Bildnis der Kaiserin Josephine von P. S. Prud'hon, welches durch seine Farbenpracht alle danebenhängenden Arbeiten gleichzeitiger Künstler, darunter auch das berühmte Porträt der Madame Récamier von David schlägt, ferner ein um 50000 Frcs. in Florenz erworbenes Fresco von Fra Angelico, ein Porträt von Ghirlandajo, ein „Johannes der Täufer" von Mino da Fiesole, und eine Büste des Filippo Strozzi von Benedetto da Majano. Das Luxembourg-Museum für Werke lebender Künstler hat sich in letzter Zeit ebenfalls stark bereichert. Da der Senat die Räumlichkeiten, die es occupirt, für seine Zwecke beansprucht, so ist stark die Rede davon, dem Museum einen eigenen Raum zu widmen, und zwar soll ein wieder aufzubauender Flügel des während der Kommune niedergebrannten Tuilerienpalastes den modernen Bildern eingeräumt werden. Dies hätte den Vorteil, daß man die französische Schule in ihrem Zusammenhange überblicken könnte, ohne den langen Weg über die Seine vom Louvre zum Luxembourg-Palaste wandeln zu müssen.

Vermischte Nachrichten.

z. **Kassel.** Im Januar fand hier im Interesse der hiesigen Kunstgenossenschaft eine Verlosung von Bildern einiger Mitglieder des genannten Vereins statt. Es befanden sich darunter Ölgemälde von **Bromeis** (Landschaft bei Subiaco), Scheurenberg (Straße in Scheveningen), Kolitz (Landschaft), Schneider (Studienkopf), Neumann (Landschaft), Katzenstein (römisches Landmädchen), Lins (Zigeuner auf der Landstraße), v. Ende (weiblicher Studienkopf). In nächster Zeit wird hier Makarts großes Gemälde „Einzug Karls V. in Antwerpen" zur Ausstellung erwartet. — Von der rühmlichst bekannten Firma Leisler in Hanau ist im Auftrag der hessischen Kommunalstände ein kostbarer Teppich im Werte von 6000 Mk. zum Hochzeitsgeschenk für den Prinzen Wilhelm angefertigt worden. Man hofft, daß dieses kostbare Erzeugnis der heimischen Kunstindustrie, wenn auch nur auf kurze Zeit, hier zur Ausstellung gelangt. — Im hiesigen Museum werden, nachdem die Pretiosen und sonstigen Werke der Kleinkunst im Erdgeschoß der neueren Bildergalerie untergebracht sind, Umstellungen in allen Sammlungen vorgenommen, um den dort neu gewonnenen Raum auszunutzen. Vor allem wird die schon sehr reichhaltige und bedeutende Sammlung antiker Gipsabgüsse nunmehr eine vorteilhaftere Aufstellung erhalten. Auch die zahlreichen im Laufe der letzten Jahre in Hessen aufgefundenen prähistorischen Altertümer erfahren eine durchweg neue Anordnung nach einem sehr zweckentsprechenden System, welches durch Einteilung des Schrankraumes in Vertikal- und Horizontalstreifen gleichzeitig das Zusammenhalten der Funde und der Materiale gestattet. — Die neu eingerichteten wertvollen und wesentlich vermehrten Sammlungen im Parterre der neuen Galerie sind seit vorigem Herbst eröffnet und zweimal wöchentlich zugänglich.

A. R. **Der Einzug der Prinzessin Augusta Viktoria zu Schleswig-Holstein**, der Braut des Prinzen Wilhelm von Preußen, welcher am 26. Februar in Berlin stattfand, hat auch die künstlerischen Kräfte der Residenz stark in Anspruch genommen. Die Einzugsstraße, welche vom Schlosse Bellevue die Charlottenburger Chaussee und die Linden entlang über den Opernplatz, die Schloßbrücke und den Lustgarten nach dem königlichen Schlosse führte, war in zehn Sektionen geteilt worden, welche unter Leitung von Architekten standen, welche ihre organisatorische Thätigkeit schon bei früheren Gelegenheiten ähnlicher Art bewährt hatten. Da der Kaiser die großartigen Vorbereitungen, welche namentlich auf die Mitwirkung der Plastik berechnet waren, sehr eingeschränkt hatte, sah sich die Mehrzahl der Architekten auf die Ausschmückung ihrer Strecken durch Flaggenmasten, Ehrenpforten und Tannengewinde reduzirt. Aber diese Beschränkung führte sie darauf, den Haupteffekt in der Farbe zu suchen und gleichsam durch eine großartige Demonstration den allgemein verbreiteten Vorwurf der Nüchternheit und Farbenfeindlichkeit der Berliner Architekten, welcher die neue Generation keineswegs mehr trifft, auf das bündigste und glänzendste zu widerlegen. Eine solche Farbenfülle hat Berlin noch nie zuvor auf einmal gesehen. Sehr hübsch war der Gedanke, die vergoldeten Basen der Flaggenständer den berühmten Standartenhaltern auf dem Markusplatze in Venedig nachzubilden. Nur Prof. Otzen und die Baumeister Ebe und Benda fanden Gelegenheit, in improvisirten Festbauten einen größeren Reichtum zu entwickeln. Otzen errichtete vor Schloß Bellevue ein denkmalartiges Bauwerk, dessen Sockel durch einen von E. Döpler jun. gemalten Fries bekleidet war, der eine Brautaufwartung nach schleswig-holsteinischer Sitte darstellte. Ebe und Benda hatten auf der Charlottenburger Chaussee ein mittelalterliches Thongebäude aufgerichtet, welches, von vier Türmen flankirt, an allen vier Seiten eine Durchfahrt gewährte. Auf dem Pariser Platz waren die Vorderseiten der dort erbauten Tribünen mit Friesen von Ludwig Burger geschmückt, welche einen Brautzug nach mittelalterlich-brandenburgischer Sitte vorführten. Außer den genannten Architekten hatten sich noch Ende und Böckmann, Kayser und v. Großheim, Kullmann und Heyden, Orth, Heidecke, Schwechten, Stöckhardt und Grunert an dem Schmuck der Einzugsstraße beteiligt, der in seiner farbigen Totalität ein rühmliches Zeugnis von den dekorativen Fähigkeiten der Berliner Architekten ablegte.

Vom Kunstmarkt.

☐ **Wiener Gemälde-Auktion.** Am 18. und 19. Februar d. J. wurde nach vorhergegangener kurzer Ausstellung die allen Kunstfreunden Wiens bekannte Gemäldesammlung des Herrn Arthur Mayer von Alsó-Rußbach durch den Kunsthändler C. J. Wawra im Künstlerhause versteigert. Die erzielten Preise waren verhältnismäßig günstige. Die wichtigsten der 47 Bilder wurden um folgende Summen verkauft:

	Fl. ö. W.
Schmid, Matth., „Karrenzieher"	4800
Koekkoek, „Rheinlandschaft"	2605

	M.
Lies, J., „Zweierlei Botanisiren"	2500
Seitz, A., „Geflügelhändler"	2100
Bochmann, G. v., „Krug in Esthland"	1810
Willems, F. L., „Gemütliche Unterhaltung"	1805
Schelfhout, A., „Strand von Scheveningen"	1150
Waldmüller, F., „Bettelknabe"	1050
Rousseau, Th., „Weg zum Dorfe"	980
Heilbuth, F., „Kardinalskutsche"	950
Guillemin, A., „Wahrsagerin"	720
Conti, T., „Zeitvertreib"	552
Canon, H., „Teilung der Beute"	520

Zeitschriften.

The Academy. No. 458—460.

Yriarte, Florence, von H. Wallis. — The recently discovered statuette of Athene Parthenos, von Newton. — Mr. Whistler's pastels, von Fr. Wedmore. — Messrs. Agnew's exhibition, von C. Monkhouse. — The exhibition of the Royal Scottish Academy, von J. M. Gray. — Millais at the Fine Art Society, von C. Monkhouse.

L'Art. No. 321 u. 322.

Rubens architecte et décorateur; son influence sur l'art aux Pays-Bas (1622—1735); von A. Schoy. (Mit Abbild.) — Gravures sur bois portant le monogramme de Jean Cousin, von H. Monceaux. (Mit Abbild.) — Histoire artistique du métal IV: le métal dans les temps modernes, von R. Ménard. (Mit Abbild.) — Exposition de la Société des Amis des Arts de Lyon, par un Provincial. — Exposition de la Société des Amis des Arts de Marseille, von L. Brès. — Jean-Baptiste Massé, peintre, dessinateur et graveur, von J. J. Guiffrey. (Mit Abbild.)

Chronique des Arts. No. 6—8.

Acquisitions récentes du Musée du Louvre, von Ch. Clément. — Eugène Verboeckhoven, von C. Lemonnier. — Règlement du Salon, par un enlumineur rouennais. — M. Gatteaux †.

Deutsche Bauzeitung. No. 15.

Das Kunstmuseum zu Bern, von Architekt Stettler. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 3.

L'art moderne en Norwège, von A. Schoy. — Lectures publiques. — Un tableau de Rembrandt. — Aquafortistes Anversois. — Une histoire illustrée des Saint Martin, von H. Jouin.

Revue des Arts décoratifs. No. 10.

Lettres de M. Josse: La joaillerie, von Josse. — Le Musée de South Kensington, von Villars. — Jean Nicolas Servandoni, von H. de Chennevières. — Notes sur l'orfèvrerie française, von J. J. Guiffrey. — Bulletins des sociétés de l'Union centrale et du Musée des Arts décoratifs. — Appendice: L'exposition rétrospective du métal, von G. Bapst. — Planches: Pendule et flambeaux, époques Louis XV. et Louis XVI; Les arts industriels appliqués à la guerre et à la paix: peintures à fresque par Sir Leighton; modèles de pendules, dessins à la sanguine de J.-A. Meissonnier.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 2.

Kanne und Römer aus grünem und blauem Glase; Spiegelrahmen aus versilberter Bronze; Schreibzeug und Visitenkartenschale aus Bronze; Gitterthür aus Schmiedeeisen, Bettstelle; Schrank.

Auktions-Kataloge.

H. Sagert & Co., Berlin. Einige Sammlungen von Kupferstichen, Farbendrucken, Radirungen und Kupferwerken, in welchen vorzügliche und gesuchte Blätter reich vertreten sind. Versteigerung am 21. u. 22. März 1881 durch Herrn Rudolph Lepke. (444 Nrn.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

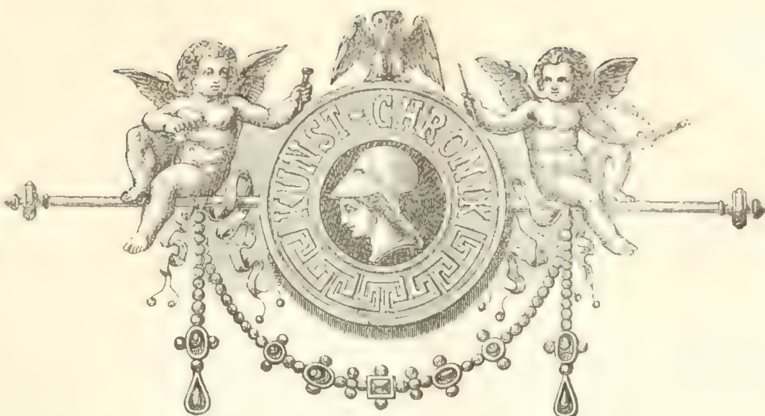
Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

17. März

Nr. 23.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zur Erinnerung an Ferdinand von Quast.

Unter den hervorragenden Männern des Faches, welche in den letzten Jahren von uns geschieden sind, verdient Ferdinand von Quast noch einen litterarischen Denkstein in diesen Blättern. Selbst ein feinfühliger Künstler, war er zugleich einer der Begründer der modernen Kunstgeschichte, insbesondere der Wissenschaft von der Kunst des Mittelalters, und ist, niemals ruhend, sondern stets weiter forschend, bis zu seinem Tode einer der bedeutendsten Vertreter derselben geblieben. Seine Arbeiten sind mustergiltig für die Methode der Forschung und wegen ihres Reichtums an gesicherten Resultaten.

Alexander Ferdinand von Quast, einem alten märkischen Adelsgeschlecht entsprossen, wurde am 23. Juni 1807 zu Radensleben, dem in der Grafschaft Ruppin gelegenen Gute seines Vaters, geboren und erhielt seinen ersten Unterricht durch Hauslehrer. Später, seit dem Jahre 1815, verbrachte er mehrere Jahre in der Plamannschen Erziehungsanstalt zu Berlin und besuchte während dieser Zeit auch fleißig den Jahnschen Turnplatz. Die Freiheitskriege machten auf ihn einen großen Eindruck. Im Winter 1821—22 besuchte er das Gymnasium zu Neu-Ruppin, wo besonders Prof. Dr. Starke, ein bedeutender Theologe und Philologe, durch seine geistvolle Erklärung der griechischen Klassiker bleibenden Einfluß auf ihn ausübte, ihm auch Winkelmanns Werke in die Hand gab und ihn zuerst auf die Schönheiten der antiken Statuen, deren Abgüsse er dann in Berlin studirte, aufmerksam machte.

Ostern 1825 bezog Quast die Universität Berlin, um dort auf den Wunsch seiner Mutter Theologie zu studiren. Er kam seiner Aufgabe nach; doch zog ihn sein Herz, ohne daß er das Interesse für die Theologie jemals verloren hätte, zur Kunst. Er hörte die Vorlesungen von Becker, Tölken, Boeckh u. a., besuchte auch die Kunstakademie, zeichnete dort unter der Leitung von Niedlich nach der Antike, kopirte im königlichen Schlosse ältere italienische Gemälde und ging viel mit Künstlern wie Rauch, Drake, Ed. Meyerheim u. a. um. Auch las er mit Begeisterung Goethe, Shakespeare und die griechischen Dichter. Im Jahre 1825 unternahm Quast in Begleitung seiner Eltern seine erste größere Reise, besuchte Magdeburg, Braunschweig, Hildesheim und ging dann nach Sachsen, wo er die Dresdener Gemäldegalerie studirte, etwas später nach Böhmen, wo ihn besonders die Burg Eger mit ihrer Doppelkapelle interessirte, die er genau untersuchte, um über sie bald darauf eine wissenschaftliche Arbeit (in Toelkens Kunstblatt vom Jahre 1828) zu publiziren.

Nachdem Quast ohne Lehrer die antike Architektur nach dem großen Werke von Stuart und Revett eingehend studirt hatte, widmete er sich im Jahre 1827 ganz der Architektur. Mit seinem speziellen Landsmanne Schinkel verkehrte er schon seit einigen Jahren; jetzt lernte er auch die Architekten Stüler und Strack, dann Kugler, Gruppe u. a. kennen und blieb mit ihnen Zeit seines Lebens in regem freundschaftlichen Verkehr. Im Jahre 1828 legte er die Feldmesserprüfung ab und leitete dann die praktische Ausführung des von Schinkel entworfenen königlichen Packhofgebäudes zu Berlin.

Nachdem im Jahre 1830 sein Vater in Marienbad gestorben war, zog Quast nach Radensleben und

übernahm unter sehr schwierigen Verhältnissen die Verwaltung seines großen Gutes, welche er dann auch sein Leben lang mit Liebe und Umsicht geleitet hat. Hier bot sich ihm auch bald Gelegenheit zu künstlerischer Thätigkeit. Das Herrenhaus zu Radensleben war ein alter kunstloser Holzbau, welchen Quast nach und nach umbaute, dabei jedoch alle irgendwie wertvolleren Teile aus älterer Zeit sorgfältig konservirend. Zunächst legte er, einer in Goethe's „Wilhelm Meister" gegebenen Idee folgend, das großartig konzipirte und künstlerisch geschmückte Treppenhaus an, welches zugleich als Gartensalon dient. Sein gleich anfangs gefertigter Entwurf zu einem neuen Herrenhause ist niemals vollständig zur Ausführung gekommen; das alte hölzerne Wohnhaus steht zum größten Teil noch heute. Doch schloß er an dasselbe mancherlei Zierbauten an, eine breite Rampe, lang sich hinziehende, von Wein umrankte Pergolen, ein sogenanntes Kaffeehaus, das er im pompejanischen Stil schmückte, ein Pflanzenhaus ꝛc. und einen Garten, welcher sich allmählich zu einem umfangreichen, nach großem einheitlichen Plane angelegten Parke erweiterte, an welchen dann die Nutzfelder des Gutes und der Wald zu gemeinsamer landschaftlicher Wirkung sich anschlossen. Den Park schmückte er später mit schön profilirten Vasen und antiken Marmorstatuen und die Zimmer seines Hauses mit Kunstwerken aller Art, alten und modernen Gemälden, Handzeichnungen alter und jüngerer Meister, Kupferstichen, Statuetten und Reliefs aus Terrakotta und Bronze, antiken Thongefäßen, venetianischen Gläsern, Majoliken, antiken Gemmen und Münzen, selbst ethnographischen Gegenständen u. a. m., welche er im Laufe der Zeit, während seiner vielen Reisen, nach und nach erworben hatte. Sein Herrensitz war schließlich ein durch Natur und Kunst reich geschmückter reizvoller Aufenthalt geworden. Th. Fontane hat ihn in seinen „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" in verständnisvoller Weise geschildert.

Seit 1832 lebte Quast meist wieder in Berlin, übte sich mit Strack, Wiebe, Salzenberg, Drewitz, Karl Hoffmann u. a. Architekten im Projektiren von Baulichkeiten, wurde auch Mitglied des kurz vorher gegründeten Architektenvereins und beteiligte sich fleißig und mit Erfolg an den Konkurrenzen desselben. Im Jahre 1832 machte er eine Reise durch das Riesengebirge, auf welcher er vorzugsweise landschaftliche Studien betrieb und im Jahre 1834 unternahm er die erste größere architektonische Studienreise nach dem Niederrhein, Holland, Belgien und Frankreich, während welcher er die Bauwerke des Mittelalters vorzugsweise mit Rücksicht auf die Zeit ihrer Entstehung und ihr gegenseitiges Verhältnis zu einander untersuchte, dabei aber auch die älteren Skulpturen und Gemälde nicht vernachlässigte. Über einige Einzelheiten dieser Reise hat er später in Kuglers Museum (Jahrgang 1834) Bericht erstattet.

Nachdem Quast im Jahre 1836 sein Examen als Baukondukteur bestanden, bereiste er vom September 1838 bis August 1839 ganz Italien, hielt sich zunächst längere Zeit in Ravenna auf, wo er Aufnahmen der hervorragendsten Baudenkmäler fertigte, und publizirte diese dann im Jahre 1842 in einem besonderen Kupferwerke, welches für alle späteren Forschungen Grund legend geworden ist. Dann weilte er zwei Monate in Florenz, zeichnete daselbst u. a. eine große, sehr sorgfältig ausgeführte Ansicht des Domes, der auf ihn einen besonders tiefen Eindruck gemacht hatte. Auch studirte er dort mit Vorliebe die ältere toskanische Malerei und Skulptur, war auch so glücklich, einige wertvolle Gemälde aus der ältesten Epoche der italienischen Malerei und einige größere Arbeiten aus der Schule der Robbia zu erwerben. Im Rom blieb er acht Wochen, wohnte der Ausgrabung des Forums bei und studirte besonders die altchristlichen Basiliken, sowie die Prachtanlagen der Villen in und bei der Stadt. Dort machte er u. a. auch die Bekanntschaft des Kunstforschers Dr. W. Schultz aus Dresden, dessen unvollendet hinterlassenes, großes Werk über die Kunstdenkmäler von Unteritalien Quast später mit Hilfe des Dr. Ernst Strehlke vollendet und im Jahre 1860 herausgegeben hat. Von Rom ging Quast über Neapel nach Capri, Amalfi, Pästum, bereiste dann ganz Sicilien, begab sich darauf zu Wasser über Genua nach Mailand, wo er zum erstenmale die interessante alte Kirche San Lorenzo wissenschaftlich untersuchte, und kehrte dann durch die Schweiz und über Frankfurt nach Berlin zurück, wo er einen kurzen Bericht über seine Reise im 2. und 3. Bande von Menzels Jahrbüchern der Baukunst publizirte.

Bald nach seiner Rückkehr verheiratete Quast sich mit einer Tochter des Generals v. Diest und lebte nun bis zum Jahre 1848 in Berlin, wo er in dem Hause seines Freundes Stüler wohnte, brachte jedoch jährlich mehrere Sommermonate, seit 1848 dauernd, auf seinem Gute Radensleben zu.

Nachdem er seine Reisestudien wissenschaftlich geordnet, darüber auch Vorträge im Architektenverein und im Museum gehalten hatte, bearbeitete er auf Veranlassung des Buchhändlers Gropius das große Werk des Engländers Inwood über das Erechtheion zu Athen, vervollständigte die Darstellung desselben durch Aufnahmen von Schaubert und schrieb einen völlig neuen Text dazu. Auch bearbeitete er, infolge einer Anregung von Seiten Stülers, eine deutsche Ausgabe des großen Denkmälerwerkes von Agincourt.

Im Jahre 1842 übernahm Quast eine Bau-

ausführung, welche als Ausgangspunkt für seine weitere Laufbahn zu betrachten ist, nämlich die Restauration der Klosterkirche zu Berlin. Es gelang ihm, den ursprünglichen Ziegelrohbau wieder herzustellen, was vorher nur einmal versucht worden war. Bald darauf arbeitete er einen Entwurf für die Restauration der Liebfrauenkirche zu Halberstadt aus, welcher dann auch ausgeführt wurde.

Im Herbste 1842 tagte zu Leipzig die erste Versammlung deutscher Architekten. Quast hielt auf derselben einen Vortrag, in welchem er zur Bildung von Provinzialvereinen für Erhaltung der Kunstdenkmäler aufforderte. Bald darauf erhielt Quast den Antrag, nach Weimar überzusiedeln, um dort an die Spitze der Kunstangelegenheiten zu treten, lehnte ihn jedoch auf Stülers Anraten ab; es war unterdessen schon eine andere Stellung für ihn vorbereitet. Kugler, welcher im Jahre 1841 mit Unterstützung des Ministeriums eine Reise durch die Rheinlande zum Zweck des Studiums der dort vorhandenen Kunstmäler gemacht hatte, wies in seinem Bericht auf den bedauerlichen Zustand einiger derselben hin und empfahl zugleich als mustergiltig die in Frankreich eingeführten Maßnahmen zum Schutze der historischen Denkmäler. Dieselben fanden beim Ministerium und beim Könige Beifall, und es wurde beschlossen, auch in Preußen eine Veranstaltung ähnlicher Art hervorzurufen, d. h. zunächst einen Konservator der vaterländischen Kunstdenkmäler als Rat im Kultusministerium zu bestellen. Auf den Vorschlag Stülers trat man in Unterhandlung mit Quast, welcher, wie Stüler schreibt, „alle hierzu erforderlichen Eigenschaften vollständig vereinigt und eine so große Liebe und Thätigkeit für die Sache hat, daß man sich in der That glücklich schätzen muß, für einen so wichtigen Posten den Mann zu haben, und daß er es beinahe für leichtsinnig halten möchte, einen Anderen zu wählen." Quast arbeitete ein Promemoria „über die beste Art und Weise zur Erhaltung derjenigen Denkmäler, welche von künstlerischem oder historischem Werte sind" aus, in welchem er erstens die vollständige Aufzeichnung und Beschreibung der in Betracht kommenden Altertümer, und zweitens eine fortlaufende Aufsicht über dieselben, um sie vor fernerer Zerstörung zu sichern eventuell sie zu restauriren", verlangt. Für die Anfertigung des Inventares der in den kleinen Städten und Dörfern befindlichen Altertümer schlägt Quast vor, „den Ortsgeistlichen Frageformulare zu übersenden, deren Beantwortung dann durch den zur Oberaufsicht bestimmten Beamten gelegentlich seiner Inspektionsreise nach eigener Anschauung erweitert und berichtigt werden könne". Da Minister und König mit den von Quast dargelegten Grundsätzen einverstanden waren, wurde letzterer mittelst Kabinetsordre vom 22. Juli 1843 zum Konservator der Kunstdenkmäler des preußischen Staates mit dem Titel und Range eines Baurates — im Jahre 1854 wurde er Geheimer Regierungsrat — und einem jährlichen Gehalte von 1000 Thalern ernannt.

Da es nun zunächst darauf ankam, daß Quast sich eine möglichst genaue Kenntnis von den der Erhaltung würdigen und bedürfenden Kunstdenkmälern verschaffte, erhielt er zugleich den Auftrag, „unverzüglich die westlichen Provinzen zu bereisen und dabei die Aufmerksamkeit auf alles das zu richten, was er in seinem Promemoria als die Aufgabe eines Konservators der Kunstdenkmäler hervorgehoben habe." Zugleich wurden alle Regierungen von Quasts Ernennung und der ihm aufgetragenen Reise in Kenntnis gesetzt und veranlaßt, ihm bei Erfüllung seiner Aufgabe jede mögliche Unterstützung zu teil werden zu lassen. Diese erste und größte Dienstreise war die lehrreichste und wichtigste von allen und gab seiner neuen Stellung eine feste Basis. Auf einzelnen Strecken wurde er von ortskundigen Lokalbeamten, wie Rosenthal, de Lassaulx und anderen begleitet; mit Christian Schmidt, Jakob Schneider, Schnaase, Dr. Lersch, Dr. Urlichs u. a. Kunstfreunden trat er in persönliche Verbindungen. An einigen Orten hatte er Gelegenheit, persönlich einzugreifen. Besondere Sorgfalt verwendete er auf die Erforschung der Geschichte der Denkmäler zu Köln, über welche er bald darauf eine Studie in den Rheinischen Jahrbüchern publizirte. Am Schlusse dieser Reise nahm er an der zweiten Versammlung der Architekten zu Bamberg teil und besuchte dann in Gesellschaft von de Lassaulx noch Würzburg, Heidelberg, Speyer, Worms, Mainz und Frankfurt.

Im folgenden Jahre unternahm Quast seine zweite größere Inspektionsreise durch die östlichen Provinzen der Monarchie, auf welcher besonders die altertümliche Stadt Danzig und der höchst malerisch gelegene Dom zu Frauenburg großen Eindruck auf ihn machten und ihn längere Zeit fesselten. In dem Architekturmaler Schultz in Danzig, dem Prof. August Hagen in Königsberg u. a. fand er kundige Führer. Besondere Sorgfalt verwendete er auf die Untersuchung des Hochmeister-Schlosses Marienburg, dessen Baugeschichte er zum erstenmal feststellte, indem er zugleich für die gesamte Geschichte der Baukunst im Ordenslande Preußen den festen Grund legte. Die darauf bezüglichen Untersuchungen hat er im Jahre 1848 in den Preußischen Provinzialblättern publizirt. Auch begann er schon jetzt das Material zu sammeln zu seinem großen, aus malerischen Ansichten, architektonischen Aufnahmen und baugeschichtlichem Texte bestehenden Werke „Denkmale der Baukunst in Preußen", von welchem seit 1852 vier Hefte, das Ermeland umfassend, erschienen sind.

Auf beiden Reisen, auf welchen Quast fast alle bedeutenden Kunstdenkmäler des preußischen Staates durch eigenen Augenschein kennen gelernt hatte, hat er mit größtem Fleiße Notizen und Skizzen gesammelt, auf Grund deren er befähigt war, später sehr häufig Gutachten abzugeben, ohne vorher noch einmal an Ort und Stelle sich begeben zu müssen. Doch hat Quast auch später noch fast in jedem Jahre, zum Teil in Gemeinschaft mit Stüler, größere Dienstreisen unternommen, an welche sich dann gewöhnlich auch noch der Besuch von Versammlungen der Architekten und der Archäologen anschloß. Er war dort stets ein gern gesehener Gast, dessen Vorträge vielfach belehrend und anregend wirkten. Auch machte er noch fast jährlich weitere Reisen in benachbarte Länder in wissenschaftlichem Interesse zur Untersuchung bisher nicht genügend oder noch gar nicht durchforschter Orte.

In seiner wichtigsten und einflußreichsten Thätigkeit, als Beschützer bedrohter Kunstdenkmäler, ging Quast nicht systematisch zu Werke, sondern folgte meist dem Rufe, welcher aus Veranlassung besonderer Notstände, wo es sich um die Restauration von Kunstdenkmälern oder Rettung derselben vor der modernen Zerstörungssucht handelte, erfolgte. Er hatte in seinem Amte sehr viel Arbeit, denn er nahm die Sache sehr ernst. Die Erhaltung der historischen Denkmäler war ihm eine Herzensangelegenheit.

Aber Quast fand wenig Beifall und Unterstützung bei seinen Bestrebungen. Die meisten verstanden ihn nicht; er war eben seiner Zeit voran. Anfangs hatte er einen Hinterhalt an dem für Kunst und Altertum begeisterten König Friedrich Wilhelm IV., später, besonders nach dem Tode Stülers, stand er amtlich fast ganz isolirt, konnte vielfach mit seinen wohlbegründeten Ansichten und Vorschlägen nicht durchdringen und mußte oft den Schmerz erleben, die wichtigsten und wertvollsten Denkmäler verfallen oder gar zerstören zu sehen.

Er verband mit seiner umfassenden und gründlichen Kenntnis der Kunstdenkmäler eine Anderen kaum begreifliche Kenntnis der politischen und kirchlichen Spezialgeschichte der verschiedenen Gegenden und Städte und beherrschte mit vollkommener Freiheit alle historischen Hilfswissenschaften. Und weil er eben mehr von den einzelnen Denkmälern wußte als die meisten anderen Menschen, so hatte er auch ein bei weitem größeres Interesse daran als selbst jene, welche mit diesen Denkmälern in täglichem Umgange standen. Er kannte die historischen Beziehungen der Denkmäler, die Bedeutung der einzelnen Teile derselben und wußte selbst die kleinsten, scheinbar nebensächlichen Dinge in ihrem wahren Wesen zu erkennen. Daher sein großes Interesse daran, seine hohe Wertschätzung der historischen Denkmäler, daher endlich sein eifrigstes Bestreben, sie in dem überlieferten Zustande zu erhalten, und sein Widerstreben gegen jede Modernisirung, welche er stets nur als eine Minderung ihres Wertes ansehen konnte, oder gar gegen eine Zerstörung derselben.

Seit Beginn seiner amtlichen Thätigkeit arbeitete Quast an der Herstellung eines vollständigen Inventars der Kunstdenkmäler Preußens. Doch konnte er allein diese große Arbeit natürlich nicht bewältigen. Zur Herbeischaffung von Hilfe aber fehlte es der Regierung stets an „Mitteln". Die betreffenden, von ihm ausgearbeiteten Fragebogen wurden zunächst probeweise in den Regierungsbezirken Königsberg und Münster amtlich verteilt und von den Organen der Regierung beantwortet. Diese Beantwortungen erwiesen sich aber, weil meist von Laien auf dem Gebiete der Archäologie herrührend, als wenig brauchbar, blieben im Archive des Ministeriums liegen und sind erst kürzlich wieder hervorgeholt worden, da die Landstände der verschiedenen Provinzen die Inventarisirung der Kunstdenkmäler ihres Bereiches energisch und mit Erfolg in die Hand genommen haben.

In betreff der Restauration der Baudenkmäler hielt Quast gegenüber der von vielen Seiten beliebten sogenannten Purifikation, d. h. der Herstellung des ursprünglichen Zustandes derselben, welche zu großem Vandalismus führt und ihren Zweck doch niemals erreicht, strenge an dem Grundsatze fest, daß das Gebäude in seiner Gesamterscheinung als historisch gewordenes Baudenkmal erhalten und vor weiterem Verfalle geschützt werden müsse, daß also Gebäudeteile und Monumente aller Perioden, wenn sie nur irgendwie künstlerisch oder historisch von Wert sind, gleich zu achten und nebeneinander zu erhalten sind. Wo ein Konflikt zwischen Älterem und Neuerem eintritt, d. h. wo z. B. ein jüngerer Bauteil einen älteren verdeckt, soll die Kritik entscheiden, welchem von beiden Teilen als dem wertvolleren der Vorrang gebührt. Durchaus zu beseitigen ist nur das absolut und in jeder Beziehung Wertlose oder das Schlechte und Fehlerhafte. Die Ausbesserungen sollen auf das geringste Maß, auf das Notwendige, soweit es durch die Sicherheit des Gebäudes und die charakteristische Gesamtwirkung desselben geboten erscheint, beschränkt werden. Dem ausführenden Architekten ist vor allem Pietät vor dem Überlieferten und Scheu vor dem sogenannten Bessermachenwollen notwendig.

(Schluß folgt.)

Kunstlitteratur.

Die Schatzkammer des bayerischen Königshauses, mit Text herausgegeben von Dr. Emil von Schauß. II. III. Nürnberg, S. Soldan. Fol.

Der ersten Lieferung dieses Prachtwerkes, die ich in der Kunstchronik Nr. 39 vom vorigen Jahrgange besprochen habe, ist in rascher Folge eine weitere Doppellieferung angereiht worden, welche abermals in mustergiltiger Ausstattung und in vorzüglichen Lichtdrucken von Arnold & Zettler in München vierzig große Tafeln mit einer Reihe der kostbarsten und schönsten Gegenstände aus der berühmten Münchener Schatzkammer vor Augen stellt. Der begleitende Text, ein Muster von Sachkenntnis, Klarheit und Genauigkeit, schildert die Thätigkeit derjenigen bayerischen Fürsten, unter welchen die Sammlung ihre Begründung und glänzendste Vermehrung gefunden hat. Herzog Albrecht V. ist es namentlich, der in erster Linie als Stifter und Förderer derselben angesehen wird. Schon unter ihm sind es vorzüglich Münchener Meister, welche für diese luxuriösen Arbeiten herbeigezogen werden; sie erhalten die meisten und größten Aufträge. Namentlich wird **Hans Reimer** genannt, ein geborener Mecklenburger, von dem wir in der ersten Lieferung schon den prachtvollen goldemaillirten Krug vom Jahre 1572 kennen gelernt haben. Die vorliegende Lieferung fügt dazu den großen, mit weißem Schmelzwerk und herrlichen Saphiren geschmückten Goldpokal von 1563 und einen blauemaillirten Becher von 1562, der sich besonders durch edeln Aufbau auszeichnet. Der Ruf von der Kunstliebe des bayerischen Fürstenhofes führte damals aus aller Herren Ländern Künstler nach München hin, die sich dort in die Zunft aufnehmen ließen. Wir finden solche aus Würzburg, Thüringen, selbst aus Holstein und Livland, darunter berühmte Meister, wie den Niederländer **Paulus van Vianen**. Auch ein Ungar **Georg Zeggein** aus Szegedin wird häufig beschäftigt. In zweiter Linie zieht man auch Augsburger und in dritter Nürnberger Meister heran. Unter ersteren wird namentlich Andreas **Attemstett** genannt, der wie so viele andere seine Studien in Italien gemacht hatte. Mit Recht würdigt sodann der Verfasser die Verdienste Hans Muelichs, dessen Bedeutung für die damaligen Münchener Kunstgewerbe man nicht leicht zu hoch anschlagen kann.

Unter Herzog Wilhelm V. treten bei dessen überwiegend religiöser Richtung die Bestrebungen für kirchliche Kunst in den Vordergrund. Doch fehlt es auch unter ihm nicht ganz an Bemühungen für eine weitere Ausstattung der Schatzkammer. In seine Regierung fällt das Wirken jenes abenteuerlichen Künstlers Valentin **Drausch** von Straßburg, dessen Lebensgeschichte sich unseren Novellendichtern als willkommener Stoff empfehlen dürfte. In glanzvollster Weise setzt sodann Kurfürst Maximilian die Bestrebungen seines Großvaters fort und verschafft durch den Neubau der Residenz mit dem herrlichen Antiquarium und der üppigen „Reichen Kapelle" den Sammlungen eine würdige Behausung. Von seiner richtigen Einsicht zeugt schon die eine Thatsache, daß er aus der Kunstkammer die naturhistorischen Raritäten ausscheiden läßt, die an anderen Höfen noch lange mit den künstlerischen Schöpfungen verbunden blieben. So tritt bei ihm an die Stelle einer konfusen Raritätenliebhaberei der edle Sinn für das Kunstschöne. In umfassendster Weise betreibt er diese Interessen, und in der ganzen Welt unterhält er Agenten, welche ihm aus Italien und den Niederlanden, namentlich aus Amsterdam und Antwerpen, aber auch aus Hamburg und anderen Orten Kunstwerte und Kostbarkeiten verschaffen müssen. Aus seiner Zeit stammt noch jener Prachttisch von Ebenholz, mit einer landschaftlichen Intarsia und mit Einlagen von Silber, Lapislazuli, Achat und Marmor, der in Augsburg von Georg **Hertel** und Lukas **Kilian** gearbeitet wurde. Auch Maximilian bevorzugte neben den Augsburgern in erster Linie die Münchener Meister, und noch mehr als zuvor wurde die Isarstadt der Mittelpunkt eines glänzenden künstlerischen Lebens.

Und doch ist unter ihm die Höhe der Renaissance bereits überschritten, und die Formgebung neigt sich immer entschiedener dem Barockstil zu. Schwerfälligkeit der Form und Überladung mit Dekoration jeder Art verkündet den beginnenden Verfall, der dann schon unter Ferdinand Maria unaufhaltsam hereinbricht und bald auch die frühere technische Meisterschaft sinken läßt. Es ist ein Vorzug dieser Publikation, daß sie ihren Schwerpunkt in den Werken aus der besten Epoche der Renaissance findet. Doch fehlt es nicht an einzelnen Werken, die der späteren Zeit angehören und auch hier den unwiderleglichen Beweis beibringen, wie rasch die gute Zeit zu Ende geht. Dahin gehören namentlich gewisse Elfenbeinarbeiten, wie jener Krug mit dem Relief einer Türkenschlacht (F. 4) oder jener andere Krug (F. 3), der zwar in seinem Schnitzwerk besser ist als jener, aber an seinem Henkel schon die Formen des Rokoko aufweist. Auch sonst zeigt sich gerade in den späteren Arbeiten ein gewisser Mangel im Aufbau und in den Verhältnissen, wie z. B. der goldene Becher (C. 82) mit der Statuette des Kaisers Matthias und den Figürchen der Kurfürsten in einer Nischenarchitektur, welche den Umriß des Gefäßes stark beeinträchtigt. Auch der übrigens prächtige silberne Becher mit schönen Niellen (L. 1), der als Augsburger Arbeit bezeichnet wird, ist nichts weniger als mustergiltig im Aufbau. Noch eine andere Augsburger Arbeit, eine silberver-

goldete Kassette (C. 89) mit ungeheuer reicher Ausstattung in Lapislazuli und edeln Steinen ist ein spätes Produkt barocker Überladung. Besonders geschmacklos aber ist die prachtvolle Stockuhr mit Schlagwerk (B. 87), deren Gliederung ein schon sehr entartetes Formgefühl verrät. In anderen Fällen zeigt sich die traditionelle Schwäche der deutschen Kunst in der Ausbildung des Figürlichen, das ohne Schwung der Bewegung und ohne feineres Formverständnis sich oft ungeschickt genug darstellt. So die prachtvolle Gruppe eines silbervergoldeten Hirsches mit der Figur der Diana (C. 92), so auch der Nautilus (B. 73), eine Nürnberger Arbeit mit herzlich schlecht geformten Figürchen. Bisweilen hindert die Verwendung eines besonderen Materiales die rhythmische Schönheit der Gefäßbildung, wie an dem prachtvollen Pokal von Heliotrop (D. 15), dessen Fuß durch eine weibliche Onyrbüste gebildet wird, wobei denn freilich auf Schönheit des Aufbaues verzichtet werden mußte.

Und doch bleibt des Mustergiltigen noch eine reiche Auswahl. Zunächst sind ein paar Prachtstücke mittelalterlicher Goldschmiedekunst herauszuheben: die Krone der Kaiserin Kunigunde, ein glänzendes Werk der romanischen Epoche, teils der Frühzeit, teils der Spätzeit angehörig, und das fränkische Herzogsschwert aus spätgothischer Periode. Auch an diesen Werken zeigt sich die Verschiedenheit, ja der Gegensatz, der in den beiden Hauptepochen des Mittelalters die Goldschmiedearbeiten charakterisirt. Die romanische Zeit liebt den Schmuck von Edelsteinen und Perlen, von farbigem Schmelzwerk und Filigran, so daß ihre Arbeiten ein durchaus polychromes, malerisches Gepräge haben. Die Gothik dagegen bringt ein architektonisch-plastisches Prinzip zur Geltung, das in rhythmisch belebtem Aufbau, schärfer accentuirter Gliederung und getriebener oder gravirter Ornamentik sich bemerklich macht. Erst die Renaissance bringt die Goldschmiedekunst zu ihrer höchsten Vollendung, indem sie das architektonisch-plastische Prinzip zum feinsten Ausdruck gelangen läßt und damit, wo es ihr gut dünkt, den glänzendsten malerischen Schmuck verbindet. In dem vorliegenden Werk haben wir eine Anzahl von trefflichen Beispielen dieser verschiedenen Gattungen. Dahin gehören zunächst einige Gefäße von vergoldetem Silber mit getriebenen Reliefs, wie jene Kanne mit Darstellungen aus dem Leben des Pompejus (K. 6. A.), ferner die runde Schale mit Reliefs aus der Geschichte Cäsars (K. 6), der große Pokal mit den Arbeiten des Herkules (K. 2) und das prachtvolle, mit Edelsteinen reich besetzte Schmuckkästchen (C. 91), welches schon in einem Inventar von 1565 aufgeführt wird. Zum Schönsten gehören ferner die herrlichen Gefäße von Bergkrystall, nicht bloß durch die Kunst des Schleifers anmutig belebt mit Figuren und Ornamenten, sondern meistens auch durch kostbare Goldfassungen mit Schmelzwerk und edeln Steinen, wahre Triumphe geschmackvoller Juwelierarbeit. Im Aufbau sind diese Werke an die oft schwierigen Bedingungen des Materials gebunden, doch finden wir auch hier Werke von untadeligem Umriß, wie die große Gießkanne (M. 1. a), deren Henkel und Schnabel aus Gold gebildet sind, oder jene andere (A. 26. b.) ganz aus Bergkrystall geformte. Auch die große Schüssel (M. 1) mit prächtiger goldemaillirter Fassung, die Kanne (A. 19), der Pokal (A. 38) mit der Geschichte Josephs und die kostbar eingefaßte Schale (A. 12) mit silbervergoldetem, edelsteingeschmücktem Fuß, sind Werke von großer Schönheit.

Wie man damals alle erdenklichen Materialien für die kunstreiche Arbeit des Goldschmiedes verwertet hat, beweisen u. a. der Kredenzteller samt Schale aus Rhinozeroshorn (E. 39, 40), die Schüssel von Lapislazuli (H. 1), der Pokal aus Chalcedon (D. 10) und ein anderer aus Onyx (D. 9), die herrliche große Kredenzschale aus Achat (L. 3) mit eleganter silbervergoldeter Fassung und die ovale Achatschale (D. 18), die indes durch ihre minder schöne Form und die Schwäche in der Behandlung des Figürlichen auf spätere Zeit zu deuten scheint. Zum Vollkommensten dagegen gehört die goldene Schale mit elegant emaillirten Blumen und prächtigen, aus Karyatiden gebildeten Henkeln (M. 5).

Was die große silbervergoldete Schüssel mit der geistreich getriebenen Darstellung der Gigantenschlacht betrifft (K. 7), welche schon 1598 in den Inventaren vorkommt, so ist sie von einer Freiheit und einem Schwung in Komposition und Formbildung, daß ich geneigt bin, sie einem Italiener zuzuschreiben. Entschieden italienisch und zwar aus der besten Zeit der Renaissance ist die runde Schüssel von vergoldetem Silber (K. 25), mit fein gezeichneten Ranken in Email, außerdem mit zehn Krystallplatten, Saphiren und Rubinen geschmückt. Das in der Mitte befindliche Wappen samt dem Namen Leo's X. deutet genugsam ihre Herkunft an. Sodann sind zwei vortreffliche Schüsseln mit Limousiner Email zu nennen, die eine (J. 6) von Jean Courteys mit Neptun und Amphitrite, die andere (K. 14) mit einer Darstellung der Mannalese, eines der besten Werke von Leonard Limousin. Ein Kuriosum endlich ist das Elfenbeinkästchen (F. 6), zum Teil mit echt indischen Schnitzwerken bebedeckt, welche man im 16. Jahrhundert verwendet hat, indem man andere Reliefstafeln hinzufügte, die den indischen Stil imitiren.

Diese kurzen Bemerkungen werden genügen, um abermals auf die Bedeutung des hier Gebotenen, auf

die Mannigfaltigkeit und Schönheit der Auswahl hinzuweisen.

W. Lübke.

x. **Deutsche Renaissance.** Das unter diesem Titel erscheinende Sammelwerk (Verlag von E. A. Seemann in Leipzig) ist bis zur 120. Lieferung gediehen, umfaßt also bis dahin 1200 Blätter mit autographisch reproduzirten Originalaufnahmen architektonischer wie kunstgewerblicher Denkmaler der schöpferischen Thätigkeit deutscher Meister im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert. Je dreißig Lieferungen werden zu einem Bande zusammengefaßt und erhalten ein Titelblatt mit Inhaltsangabe. Der mit der 120. Lieferung beendete vierte Band ist nur noch zum Teil von dem ursprunglichen Herausgeber, Professor A. Ortwein redigirt. Fortdauerndes Siechtum nötigte denselben, ebenso die Leitung dieses verdienstvollen Unternehmens aufzugeben, wie er seine Stellung als Direktor der Gewerbeschule in Graz niederzulegen sich veranlaßt sah. Als sein Nachfolger in der Herausgabe der „Deutschen Renaissance“ ist Architekt A. Scheffers, Professor an der königlichen Akademie zu Leipzig, auf dem Titel des 4. Bandes genannt. In diesem Bande sind die früher begonnenen Abteilungen Augsburg, Mainz, Ulm, Landshut, Aschaffenburg vervollständigt und die Abteilungen Bremen, Hildesheim, Stuttgart, Danzig, Gernsbach, Luneburg und Hamburg teils begonnen, teils vollständig erschienen. Für die demnächst erscheinende Fortsetzung sind zunächst die Abteilungen Trier, Kolmar mit Oberelsaß, beide von Schulern des Aachener Polytechnikums unter Prof. Ewerbecks Leitung aufgenommen, ferner Lübeck und Torgau vorbereitet.

—y. **Die Kunst des 19. Jahrhunderts.** Zu dem diesen Titel führenden Supplemente der „Kunsthistorischen Bilderbogen“ (Leipzig, Seemann) ist nun auch das von der Verlagshandlung in Aussicht gestellte „Textbuch“ unter gleichem Titel erschienen. Dasselbe erzählt in drei chronologischen Abschnitten: 1750—1819, 1819—1850 und 1850—1880 den Verlauf der Kunstbewegung, vornehmlich in Deutschland und Frankreich, als den Ländern, denen auf dem Gebiete der bildenden Künste seit dem Ende des 18. Jahrhunderts die Führerrolle zugefallen war. Der ungenannte Verfasser hat in dieser Fortsetzung seines Kommentars zu den Seemannschen Bilderbogen ein Werk geschaffen, das auch ohne die Abbildungen Jedem verständlich und für Jeden interessant ist, der zu der Kunst unserer Tage ein intimeres Verhältnis hat. Der Ton des Vortrages ist voller, die Schilderung breiter und eingehender als in dem vorangegangenen Textbuche, bei welchem die lehrhafte Absicht, der Unterrichtszweck mit vollem Rechte in den Vordergrund tritt. Ein gewisses subjektives Element, das sich in der Behandlung des Stoffes geltend macht, giebt Menschen und Dingen ein lebhafteres Kolorit, und manchmal klingt es zwischen den Zeilen wie eine persönliche Erinnerung an Miterlebtes, Selbsterfahrenes hindurch. Meisterlich sind trotz des engen Rahmens die Charakteristiken bahnbrechender Meister wie Cornelius, Schinkel, Delacroix, Ingres u. s. w. Die Kunstbewegung der jüngsten Vergangenheit, die in Makart, Alma-Tadema und Muncaksy ihren Höhepunkt erreicht zu haben scheint, hat der Verfasser wohlweislich nur in großen Zügen skizzirt, ihre gerechte Würdigung der heller sehenden Zukunft überlassend. — Der Preis des 162 enggedruckte Seiten umfassenden Werkchen (1 Mark) ist von einer bemerkenswerten Billigkeit.

Nekrologe.

B. **Professor Dr. Adolf Haakh**, ein als Schriftsteller auf historischem und kunstgeschichtlichem Gebiete verdienstvoller Gelehrter, ist am 2. März 1881 in Stuttgart nach langen schmerzhaften Leiden gestorben Er war den 8. April 1815 in Heilbronn geboren, studirte 1832 bis 1836 in Tübingen Theologie und Philologie und lebte seitdem in Stuttgart, wo er als Hülfslehrer am Obern Gymnasium angestellt wurde. Im Jahre 1846 machte er eine wissenschaftliche Reise durch Deutschland, wobei er besonders seine kunsthistorischen Kenntnisse bereicherte. Später zum Professor ernannt, wurde er 1856 geschäftsführendes Mitglied der Direktion der königlichen Kunstschule und der Kunstsammlungen, und als er 1878 diese Stelle aus Gesundheitsrücksichten niederlegte, blieb er noch Mitglied des Lehrerkollegiums der Kunstschule, für deren Angelegenheiten er das lebhafteste Interesse hegte. Bereits 1862 war er zum Inspektor des hauptsächlich auf seine Anregung gegründeten „Museums vaterländischer Kunst- und Altertumsdenkmäler“ in Stuttgart ernannt, und 1873 wurde er dessen Vorstand. Wie er in dieser Stellung mit hingebendem Eifer bemüht war, aus kleinen Anfängen wissenschaftlich Bedeutsames zu gestalten und die fortwährend anwachsenden wertvollen Bereicherungen in beschränkten ungenügenden Räumlichkeiten möglichst günstig aufzustellen, das ist nur von denen richtig zu beurteilen, welche die Verhältnisse näher kennen. Mit wahrhaft väterlicher Liebe hing er an der Sammlung und verwaltete deren Geschäfte noch unter unsäglichen körperlichen Schmerzen während monatelanger Krankheit vom Bette aus bis an sein Ende. Der König von Württemberg ehrte seine Verdienste durch Verleihung des Friedrichsordens und das Archäologische Institut zu Rom ernannte ihn zum korrespondirenden Mitgliede. Als Schriftsteller hat sich Haakh rühmlich bekannt gemacht durch seine Arbeiten über Römische Geschichte für Pauli's „Real-Encyclopädie der klassischen Altertums-Wissenschaft“ (6 Bde., Stuttgart 1839—52), einige Übersetzungen alter Klassiker (Seneca und Polybios), besonders aber durch das wertvolle Buch „Beiträge aus Württemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte“ (Stuttgart, 1863), welches bekanntlich neben eigenen, auf gründlichen Studien beruhenden Mitteilungen sehr interessante Briefe von Schick, E. v. Wächter u. a. enthält.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Köln.** Seit Mitte Dezember v. J. besteht in unserer Stadt eine neue Permanente Kunstausstellung, die sich lebhaften Interesses erfreut. Dicht am Museum in der Richartzstraße günstig gelegen, wird sie von Einheimischen und Fremden fleißig besucht. Die Kunsthandlung von Eduard Schulte, welche vor etwa dreißig Jahren in Düsseldorf ihre Permanente Ausstellung begründete, hat hier diese Filiale, ausschließlich für Ölgemälde, errichtet und bietet uns darin Gelegenheit, in stetem Wechsel die neuesten Werke der modernen Meister kennen zu lernen. Wir nennen davon nur Seestücke und Landschaften von Andreas Achenbach, Genrebilder von Vautier, die „Fackeln des Nero“ von Siemiradski, den Christuskopf von Gabriel Max u. a. Durch die Verbindung mit der Düsseldorfer Ausstellung ist es möglich, häufige Abwechselung zu bieten und auch interessante Erscheinungen aus anderen Kunststädten heranzuziehen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Textbuch zu den kunsthistorischen Bilderbogen No 247—318. Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Mit 72 Tafeln in Folio. 8⁰. 162 S. Leipzig, E. A. Seemann. Mk. 1. —.

Hauck, Alb., Die Entstehung des Christustypus in der abendländischen Kunst. (Frommel und Pfaff, Sammlung von Vorträgen). 37 S. 8⁰. Heidelberg, Winters Universitätsbuchh. Mk. — 60.

Frommel, W., Christentum und bildende Kunst, (Aus derselben Sammlung). 62 S. 8⁰. Ebenda. Mk. — 80.

Sach, Dr. August, Asmus Jakob Carstens' Jugend- und Lehrjahre nach urkundlichen Quellen. 8⁰. 277 S. Halle, Buchh. d. Waisenhauses. Mk. 4. —.

Berichtigung.

Sp. 356, 1. Absatz Z. 8 lies „vor Friedrich Wilhelm IV“ statt „von Friedrich IV“

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang. Nr. 24

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate [illegible] drei [illegible] angenommen

24. März 1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Internationale photographische Ausstellung im Österreichischen Museum.

Die am 12. Februar d. J. in mehreren Sälen des Museums am Stubenring eröffnete photographische Ausstellung bietet uns einen Überblick über die erstaunlichen Fortschritte dar, welche das von den unscheinbaren Anfängen eines Daguerre und Talbot ausgehende und heute fast für alle Reproduktionszweige höchst wichtige technische Verfahren der Lichtbilderproduktion in den letzten Jahren gemacht hat. Wenn auch niemals als Kunst zu betrachten, steht die Photographie doch heutzutage in so naher Beziehung zum künstlerischen Schaffen und zur Kunstwissenschaft, daß kaum ein passenderer Platz für die gegenwärtige Ausstellung gedacht werden kann als das „Museum für Kunst und Industrie." Der „Vorlesungssaal" desselben, die Säle 9, 10, 11 und das sogen. heraldisch-sphragistische Kabinett sind mit einer bedeutenden Anzahl von interessanten Erzeugnissen der Photographie und ihrer Anwendung auf die Reproduktionen durch den Druck mit Metall-, Stein- und Glasplatten gefüllt. Das letztgenannte Kabinett enthält Apparate, deren Analyse und Beurteilung uns hier fern liegt.

Im „Vorlesungssaal" sind zunächst beachtenswert die vom k. k. technischen und administrativen Militärkomité in Wien ausgestellten Photolithographien, deren Entstehung durch Vorführen der Platten in verschiedenen Zuständen erläutert wird. Daran schließen sich Jaffé's (Wien) Lichtdrucke und transparente, geätztes Glas nachahmende Glasbilder; die von Jaffé's Anstalt ausgestellten photozinkographischen Clichés, welche einen, wenn auch noch nicht vollkommenen, doch sehr beachtenswerten Ersatz für Holzstöcke oder deren Clichés bilden, müssen rühmend erwähnt werden. Das was am Holzstock die Handarbeit des Xylographen verrichtet, geschieht bei diesem Verfahren durch Ätzung auf der Zinkplatte, nachdem vorher auf photographischem Wege alle Linien und Stellen, welche erhalten bleiben und später drucken sollen, gegen Säuren widerstandsfähig gemacht worden sind. An Lichtdruckwerken ist von Jaffé ausgestellt: die Publikation von Ansichten der Wiener Barockbauten (von Neumann jun.) und Kleins „Kirchliche Kunst". In demselben Saale hat auch Paul Neff, dessen zahlreiche weit bekannte Prachtpublikationen im Saale 10 zu sehen sind, eine Reihe von Probeblättern aus jenen Büchern ausgestellt. Mehrfach durch die dargestellten Gegenstände und Kunstwerke interessant sind ferner: Ackermanns (München) und Schobers (Durlach in Baden) Lichtdrucke. Einen besonderen Reiz hat die in farbiger, höchst getreuer Wiedergabe hier ausgestellte Mayahandschrift, ein Unicum der königlichen Bibliothek zu Dresden. Vielleicht trägt die Vervielfältigung durch die Anstalt Naumann & Schröder (Leipzig) zur Anbahnung einer Entzifferung dieser amerikanischen Hieroglyphen das ihrige bei.

Einen hervorragenden Platz nehmen die Heliogravuren und Chemigraphien des k. k. militär-geographischen Institutes ein, welches durch Druckplatten und mehrere Mappen mit Kartenwerken und verwandten Publikationen, sowie durch zahlreiche Reproduktionen nach Kunstwerken (darunter auch das große

Festzugswert, einen Überblick über seine vielseitige Thätigkeit gegeben hat.

Unsern dieser Gruppe fesseln unsere Aufmerksamkeit die Momentaufnahmen von Anton Maier (München). Die gesteigerte Lichtempfindlichkeit, welche man heute den photographischen Platten zu geben versteht (Maier benutzte Chromsilbergelatinplatten zu seinen Versuchen), erlaubt es, den Apparat bei der Aufnahme schon nach kleinen Bruchteilen einer Sekunde zu schließen, so daß eine Bewegung in einer beliebigen Phase im Lichtbild festgehalten werden kann, ohne daß die Bilder in störender Weise verschwommen wären. Maier stellte Photogramme aus (Münchener Ansichten) mit fahrenden Wagen, schreitenden und laufenden Menschen (letztere allerdings verschwommen). Es liegt sehr nahe, bei Betrachtung dieser „Instantanphotographien" an die Darstellung von Bewegung durch die bildenden Künste zu denken und an die größere oder geringere Wichtigkeit, welche die, zwar schon mehrere Jahre im engen Kreise, aber erst in letzter Zeit weiterhin bekannten, Momentaufnahmen für den Künstler haben können. Besonders drängt sich diese Frage auf bei den vortrefflichen, von Marsh Brothers ausgestellten, in vergrößertem Pigmentdruck wiedergegebenen Momentaufnahmen von schwimmenden Schwänen. (Marsh Brothers haben außerdem noch eine Regatta und einen Eilzug in Momentaufnahmen hier ausgestellt.) Die durch die mannigfachen Bewegungen der Tiere verursachten Wellen bilden hier Formen und Gestalten von einer Klarheit, welche jeden in der Überzeugung bestärken müssen, alle bisherige Wellenmalerei, die beste mit eingeschlossen, sei eine stilisirte Wiedergabe der Natur, und ein eigentlicher Naturalismus, wie wir ihn seit Jahrhunderten bei der Wiedergabe unbewegter Gegenstände kennen, sei bei der Darstellung von Wellen flüssiger Körper erst nach dem Gebrauch von Momentaufnahmen denkbar. Um einen so extremen Naturalismus aber bei der Darstellung von Bewegung handelt es sich gar nicht für den bildenden Künstler. Der berühmte Physiologe Ernst Brücke, auch als Kunstkenner bekannt, hat in einem jüngst erschienenen Essay („Die Darstellung der Bewegung durch die bildenden Künste". Rodenbergs Deutsche Rundschau, Januar 1881) nachgewiesen, daß der Künstler in seiner Darstellung niemals so sehr an den Vorgang der Bewegung selbst anknüpfe, wie an die Erinnerungsbilder, welche der Beobachter von der Bewegung hat, daß diese Erinnerungsbilder mit denen der Ausgangs- und Endpunkte der Bewegung, niemals aber ganz mit den Momentaufnahmen übereinstimmen, weshalb er sich auch für die Anwendung der letzteren in den bildenden Künsten nur bedingt ausspricht. (An dem Beispiele des Pendels weist Brücke nach, daß es die Ausgangs- und Endpunkte der Schwingung seien, welche am festesten in unserer Erinnerung haften und daß ein Maler das schwingende Pendel niemals darstellen wird, wie es eben durch die Ruhelage schwingt, sondern immer nur, wie es am Punkte der größten Ausweichung einen Moment ruht, um wieder umzukehren. Das hier gewonnene Verständnis benützt Brücke dann zur Beurteilung der Wiedergabe aller erdenklichen Bewegungen.)

Betrachten wir nun die ausgestellten Momentaufnahmen noch einmal, so fällt uns alsbald auf, daß wir von den Figuren, die sich bewegend dargestellt sein sollen, in den seltensten Fällen den Eindruck der Bewegung empfangen (gar nicht geschieht dies bei den Gegenständen, welche bewegt werden, z. B. bei dem Dampfboot am Starnbergersee oder bei dem Eilzug, dem es gewiß niemand ansieht, daß er während einer Fahrt von der Geschwindigkeit: 60 engl. Meilen per Stunde aufgenommen ist; im Gegenteil, er erscheint uns ruhend und muß dies desto mehr, je kürzer die Aufnahme gedauert hat). Wir finden einige Figuren in Stellungen wiedergegeben, von welchen wir auch nicht die geringsten Erinnerungsbilder in unserem Seeleninhalt auffinden können, in Stellungen, die zwischen Ausgangs- und Endpunkt der darzustellenden Bewegung liegen und die, durch das Lichtbild festgehalten, uns nur einen höchst lahmen, unkünstlerischen, unmalerischen Eindruck machen. Am besten kommen die gemessenen Bewegungen der Schwäne zum Ausdruck. Die so schwierige Beobachtung komplizirter Welleninterferenzen wird durch die Momentaufnahmen gewiß und besonders für den Physiker in erfreulicher Weise gefördert; der bildende Künstler wird aber nach wie vor nur mit Erinnerungsbildern beim Beschauer den Eindruck der Bewegung hervorbringen können; die Momentaufnahmen aber benutze er vorsichtig und mit Auswahl!

Einen der Kunst näherliegenden Wert scheinen jene Aufnahmen zu haben, welche Dr. Heid nach lebenden Modellen in solchen Stellungen genommen hat, die ihrer Natur nach in frischer Unmittelbarkeit nicht länger ertragen werden können, als höchstens für die Zeit einer gewöhnlichen photographischen Aufnahme. Die Ausstellung giebt einige solche Beispiele, neben denen sich Photographien von drapirten Modellen und kleinen Akten finden. Eine gewisse Unmittelbarkeit läßt sich ihnen nicht absprechen.

Für den Chemiker von großem Interesse sind die transparenten Bilder in verschiedenen Farben von Dr. Eder und Hauptmann Pizzighelli. Näheres Eingehen auf das neue Verfahren der beiden Herren muß einer der Fachschriften für Photographie überlassen bleiben, mit denen die Ausstellung durch mehrere Firmen

(Fabre aus Toulouse, Gauthier-Villars aus Paris ꝛc.) reichlich versehen ist.

Unter den Ausstellern, welche sich durch vorzügliche Wiedergabe von Kunstwerken auszeichnen, wäre Karl Klic (Wien) mit seinem erst unlängst bei Holzhausen erschienenen „Freydal" und mit Makarts „Fünf Sinnen" zu erwähnen, sowie Löwy (Wien), der eine ganze Reihe von interessanten Lichtdruckwerken ausgestellt hat. (Führichs Originalkompositionen von 1815 bis 1825, „Zwickelfiguren an dem k. k. kunsthistorischen Museum in Wien, ausgeführt von Bildhauer Rudolf Weyr", die Publikation aus der Ambrasersammlung, „Album österreichischer Bildhauerarbeiten des 18. Jahrhunderts", Text von Dr. A. Ilg, endlich: „Statuarischer Schmuck der Façaden des k. k. kunsthistorischen Hofmuseums"). — Daß auch die allen Kunstfreunden wohlbekannte Firma von Angerer & Göschl, welche namentlich die Heliotypie mit großem Erfolge kultiviert, reich vertreten ist, brauchen wir kaum zu sagen.

Durch kunsthistorisch interessante Blätter thut sich ferner die „Photographische Gesellschaft in Wien" hervor; sie hat die verschiedensten Verfahren in Dienst genommen. W. Grafs (aus Durlach) Ansichten und Interieurs vom Kloster Maulbronn, sowie die von Prof. Dr. Bruno Meyer (Karlsruhe) ausgestellten Aufnahmen ägyptischer Baudenkmäler müssen hier noch mit besonderer Anerkennung erwähnt werden.

Schließlich sei darauf hingewiesen, daß abgesehen von der Kunstwissenschaft auch der Naturforscher hier gewahr wird, in wie vielfacher Weise die Photographie seine Sache fördert.

Th. Frimmel.

Zur Erinnerung an Ferdinand von Quast.

(Schluß.)

Quast hatte im Laufe von fast vier Jahrzehnten, im Anschlusse an seine Dienstreisen, ganz Mitteleuropa, in vielen Teilen wiederholt, bereist und durchforscht und ist gerade durch den wiederholten Vergleich der Denkmäler untereinander zu den wichtigsten wissenschaftlichen Resultaten gelangt. Die Ergebnisse seiner Untersuchungen hat er später, soweit er sie nicht in besonderen Abhandlungen niederlegte, zum Teil in Form von Reiseberichten oder losen Notizen in der in Gemeinschaft mit dem Pfarrer Otte 1856—60 herausgegebenen „Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst" niedergelegt. Wohl kaum einer der mit ihm lebenden Fachgenossen hat so viele Denkmäler gesehen und so gründlich untersucht wie Quast, der stets mit dem Notizbuch in der Hand, schreibend und zeichnend einherzog, dem keine Reise zu beschwerlich, kein Winkel zu eng und zu schmutzig, keine Leiter zu hoch war, wo es galt, eine kunstgeschichtliche Frage zu lösen. Dabei unterstützte ihn ein bewunderungswürdiges Gedächtnis. Alles, was er jemals gesehen oder gelesen, hatte er gegenwärtig, und stets wußte er es in wohlgeordneter Rede klar darzulegen und auch andere für seine Bestrebungen zu interessiren. Er war in liberalster Weise mitteilsam, hielt mit seinen Entdeckungen nie bis zur Publikation durch den Druck zurück, sondern teilte sie freigebig in stets überraschender Fülle in Privatgesprächen oder in öffentlichen Vorträgen mit. Neben seiner umfangreichen, an den kostbarsten Kupferwerken, seltenen Monographien und Zeitschriften reichen Bibliothek besaß er in seinem großen, mit Kunstwerken aller Art reich geschmückten Arbeitszimmer zu Radensleben eine große Anzahl Mappen, in welchen, nach Ländern und Provinzen geordnet, auf die verschiedenen Denkmäler bezügliche Kupferwerke, Lithographien, Photographien, eigene Handzeichnungen und Pausen nach Zeichnungen anderer gesammelt waren, so daß er seinem Gedächtnis auch durch die Anschauung nachzuhelfen stets in der Lage war. Es war eine seiner liebsten Beschäftigung, Fachgenossen, die ihn besuchten, die Schätze seiner Mappen zu zeigen und historisch zu erläutern.

Bei seinen Untersuchungen ging er stets darauf aus, die Geschichte jedes einzelnen, nur selten einheitlich durchgeführten, sondern meist im Laufe der Jahrhunderte entstandenen und vielfach veränderten Bauwerke durch Vergleichung der architektonischen Detailformen und unter Berücksichtigung der etwa vorhandenen Inschriften und archivalischen Nachrichten zu erforschen und den Einfluß der wichtigeren und bedeutenderen Bauwerke auf andere festzustellen. Es ist Quasts Verdienst, diese Methode zuerst angewendet und ausgebildet zu haben. Später ist sie allgemein giltig geworden.

Trotz des umfangreichen Materials und der bedeutenden Hilfsmittel, über welche Quast verfügte, ist die Zahl seiner zum Abschluß gelangten wissenschaftlichen Arbeiten verhältnismäßig doch nicht groß. Er hatte eben zu viel Material, das er bearbeiten wollte, und wurde deshalb nur selten damit fertig. Bei seinem großen Fleiße und seiner hohen Begabung hätte Quast auf dem Gebiete der Archäologie noch unendlich viel mehr leisten können, als er schon geleistet hat, wenn sein Interesse und seine Thätigkeit sich nicht auch noch auf die Theologie, zu welcher er besonders durch seinen Schwager, Prof. Hengstenberg, in stets naher Beziehung blieb, auf die Militärwissenschaft — seine Söhne, Schwiegersöhne, Neffen ꝛc. sind Offiziere — auf die Politik und auf die Landwirtschaft erstreckt hätten, und wenn er nicht auch noch künstlerisch vielfach thätig gewesen wäre. Ein Verzeichnis seiner auf das Mittel

aller bezüglichen Arbeiten hat W. Lotz im zweiten Bande seiner Statistik der deutschen Kunst gegeben. Quast beabsichtigte in den letzten Jahren seines Lebens – und er hatte die Vorarbeiten dazu bereits getroffen — seine in sehr verschiedenen Zeitschriften gedruckten Abhandlungen gesammelt neu herauszugeben; doch ist es leider nicht geschehen.

Von Quasts eigenen künstlerischen Entwürfen ist nur wenig ausgeführt worden. Er zeigte sich in denselben als schöpferisch thätiger, gedankenreicher Architekt von tiefem Verständnis und feinstem Gefühl. Er hielt sich keineswegs streng an die alten Vorbilder, sondern wußte sich volle Freiheit zu bewahren, seine Entwürfe den lokalen Verhältnissen, den vorhandenen Bedürfnissen und gegebenen Zwecken genau anzupassen. Von seinen Bauten und Anlagen zur Verschönerung seines Wohnsitzes zu Radensleben war schon oben die Rede. Seit dem Jahre 1861 widmete er besondere Sorgfalt auch der alten kleinen Dorfkirche seines Gutes, welche er durchgreifend restaurirte und mit neuen Ambonen, Wandgemälden, gemalten Fenstern, auch einem großen, nach dem Muster des Leuchters im Dom zu Aachen ausgeführten Kronleuchter schmückte und aus einem einfachen Bedürfnisbau zu einem künstlerisch ausgebildeten, weihevollen Ganzen umschuf.

Zu seinen ersten amtlichen Aufgaben gehörte der im Jahre 1844 gefertigte Entwurf zu den Bronzethüren für die Schloßkirche zu Wittenberg, die an Stelle der im siebenjährigen Kriege zerstörten alten Thür, an welche Luther seine Thesen geschlagen hatte, gesetzt worden sind. Später fertigte Quast einen Entwurf zum Ausbau der römischen Basilika zu Trier als evangelischer Kirche, der mit einigen von Stüler angegebenen Modifikationen ausgeführt worden ist. Auch entwarf er eine Kirche für Berlin im Stil der altchristlichen Basiliken, für welche König Friedrich Wilhelm IV. bekanntlich eine besondere Vorliebe hegte; der Entwurf wurde zwar nicht ausgeführt, mehrere einzelne Motive desselben sind jedoch bei verschiedenen Kirchenbauten in Berlin zur Anwendung gebracht worden. Als größere Restaurationsbauten, die nach seinen Plänen hergestellt wurden, sind — außer der Klosterkirche zu Berlin und der Liebfrauenkirche zu Halberstadt — namentlich die Kirche auf dem Petersberge bei Halle und die Stiftskirche zu Gernrode (1858—65) zu nennen. Letzteren Bau, auf welchen reiche Mittel verwendet sind, leitete er im Auftrage der anhaltischen Regierung; in demselben ist auch ein Cyklus von Wandgemälden nach Quasts Entwürfen ausgeführt. Ein Giebel des Rathauses zu Thorn und ein anderer an der Kirche zu Ahrendsee wurden nach seinen Angaben ganz neu gebaut. Quasts Entwurf zur Ausschmückung der Kuppel des Münsters zu Aachen mit Mosaikgemälden, für welche er sich stets besonders interessirt hat, kam dagegen nicht zur Ausführung. Lange Zeit seines Lebens beschäftigte ihn der Bau eines neuen Domes für Berlin. Schon im Jahre 1830 fertigte er einen Entwurf dazu (Kuppelbau), dessen Grundgedanken er im wesentlichen stets festgehalten hat; im Jahre 1850 legte er ihn in neuer Bearbeitung dem Könige vor und im Jahre 1869 beteiligte er sich damit, nach nochmaliger Durcharbeitung, bei der großen vom Staate ausgeschriebenen Konkurrenz. Wie bekannt, ist in dieser Angelegenheit noch immer keine Entscheidung getroffen.

Quast war ein nicht nur in jeder Beziehung rechtlich gesinnter, sondern ein edler Mann im höchsten Sinne des Wortes. Niemals wich er von der Wahrheit ab. Jede Ungerechtigkeit brachte ihn in Zorn. Neid und Mißgunst kannte er nicht. Zugleich war er wohlwollend, milde und gütig gegen jedermann und der beste Familienvater. Daß Quast auch politisch konservativ gesinnt und der treueste Anhänger seines Königshauses war, bedarf nach dem obigen kaum noch ausdrücklicher Erwähnung.

Er starb nach längerem Herzleiden, fast siebenzig Jahre alt, am 11. März 1877 zu Radensleben, im Kreise seiner Familie und wurde unter großer Teilnahme seiner Verwandten, Nachbarn und zahlreicher Freunde am 15. desselben Monats in dem von ihm selbst erbauten Camposanto neben der Kirche seines Gutes bestattet.

R. Bergau.

Kunstlitteratur.

* **Raffael-Werk.** Die von der Gutbierschen Verlagshandlung in Dresden begonnene Raffael-Publikation hat einen großen Erfolg erzielt. Die erste Auflage des ersten Bandes ist vollständig vergriffen und eine zweite in Vorbereitung. Im Juni soll die Lieferungsausgabe des zweiten Bandes beginnen, welcher im Oktober vollendet sein und, wie der erste, 92 Tafeln enthalten wird und zwar: die Stanzen (35 Bl.), die Bibel der Loggien (17 Bl.), die Farnesina (12 Bl.), die Tapeten (13 Bl.) und verschiedene Fresken (15 Bl.). Im Sommer erscheint auch der den dritten Band des Werkes bildende Text von W. Lübke.

Von dem Festzugwerk der Stadt Wien sind eben die zwei letzten Lieferungen im Buchhandel erschienen. Das ganze Werk enthält nunmehr 37 große Bilder mit den kostümirten Festzugsgruppen, welche auf heliographischem Wege nach den Originalkartons der Wiener Künstler: E. Berger, J. Ritt. v. Blaas, H. Charlemont, H. Eichler, J. Fux, A. Geyling, R. Greil, Adolf Hirschl, Rud. Huber, S. L'Allemand, F. Laufberger, E. v. Luttichheim, K. Probst, F. Rumpler, L. Reiffenstein, J. Schmoranz, J. Subic, O. Wagner und R. Weyr ausgeführt sind. Der ornamental reich ausgestattete, von K. Weiß redigirte Text des Werkes hat seine besonderen Illustrationen. Dieselben bestehen aus einem Titelblatt, einem Widmungsblatte, zwei Ansichten von Wien aus den Jahren 1854 und 1879, zwei Praterscenen „Vor der Rotunde und an der Ausstellungsstraße“, dem Huldigungsakte, Details des Festplatzes, Darstellungen der Gruppen der Studenten, Turner, Schützen, Bürger, der modernen Jagd, der Veteranen und Feuerwehren, der Huldigungsadresse und der Gußmedaille, welche nach Original-

zeichnungen der Künstler: R. Alt, A. Groll, A. Hirschl, R. Huber, F. Lauberger, Baron Myrbach, F. Ruß, F. Wessely und O. Wagner in besonderen Beilagen reproduzirt sind.

Preisverteilungen.

Aus Berlin wird gemeldet: In der Hauptversammlung des hiesigen Architektenvereins vom 7. März wurde der Bericht über die Schinkelfest-Konkurrenzen erstattet. Die Aufgabe im Bauingenieurfach, der Entwurf zu einer Hängebrücke zwischen Köln und Deutz, war in vier umfangreichen Projekten bearbeitet worden, welche von der Beurteilungskommission sämtlich als sehr tüchtig bezeichnet wurden. Der Staatspreis wurde dem Entwurf des Bauführers Otto Lehmann zuerkannt, der außerdem mit der Schinkelmedaille ausgezeichnet wurde. Die letztere wurde auch dem Verfasser der zweitbesten Arbeit, dem Bauführer C. Schugt, verliehen. Gleichzeitig kam ein Schreiben der königlichen Ober-Prüfungskommission zur Verlesung, wonach diese alle vier Projekte als Probearbeiten zur zweiten Staatsprüfung anzunehmen beschlossen hat. Von den für die Aufgabe im Hochbauentwurf zu einem (ideellen) Ausstellungspalast für Berlin eingegangenen Lösungen ist der Arbeit des Bauführers Alfred Messel der Staatspreis und die Schinkelmedaille zuerkannt und dem Bauführer O. Potsch die Medaille verliehen worden.

Personalnachrichten.

Der Genremaler Karl Spitzweg in München ist auf sein Ansuchen Krankheits halber von der Stelle eines Mitglieds der Sachverständigen-Kommission an der k. Pinakothek enthoben und an seiner Statt der k. Gemäldegalerie-Konservator in Schleißheim Dr. Adolf Bayersdorfer ernannt worden.

Kunstvereine.

K. Münchener Kunstverein. Dem Rechenschaftsberichte der Vorstandschaft für das Jahr 1880 entnehmen wir Folgendes: Seit zehn Jahren zum erstenmale ist eine Verminderung der Mitgliederzahl des Vereines und zwar von 5213 auf 5189 zu konstatiren, und zwar obgleich sich ein ganz ansehnlicher Neuzugang ergeben. Als Vereinsgeschenk gelangte das im Jahre 1877 bestellte, von J. Bankel gestochene Blatt nach dem Originalgemälde von P. P. Rubens in der Pinakothek: „Kastor und Pollux rauben Phöbe und Ilaïra" zur Verteilung. Dasselbe hat auf der letzten Düsseldorfer Ausstellung die kleinere goldene Staatsmedaille erhalten. Auf den Ankauf der nötigen Anzahl von Exemplaren wurden 22500 Mk. verwendet. Das Vereinsgeschenk für 1881 nähert sich seiner Vollendung mehr und mehr. Es ist das ein dem Kupferstecher Friedrich Zimmermann in München übertragener Stich nach dem leider fast ganz zerstörten Fresko „Kaiser Ludwig der Bayer zieht nach der Schlacht von Ampfing als Sieger in München ein." Ausgestellt waren im Laufe des letzten Verwaltungsjahres 3512 Kunstwerke, und es wurden davon zum Zwecke der Verlosung 137 im Gesamtpreise von 61472 Mk. angekauft, und zwar 109 Ölgemälde im Ankaufspreise von 140 bis 1500 Mk.; 11 Aquarellbilder im Ankaufspreise von 40 bis 320 Mk.; 4 plastische Werke im Preise von 150 bis 1200 Mk.; 13 Stahlstiche und Stahlstichwerke im Preise von 84 bis 150 Mk. Für die vor ein paar Jahren gegründete Vereinsgalerie wurde Viktor Weishaupts „Wütender Stier" und zwar um den Betrag von 4000 Mk. erworben. Diese Galerie besteht außerdem aus Landschaften von Karl Ebert und Adolf Lier und einem Genrebilde „Das Duell" von Louis von Hagn. Wichtig ist, daß der Verein die Rechte einer eingetragenen Genossenschaft erwarb. — Die finanziellen Verhältnisse des Vereins erweisen sich als sehr günstig. Es betrugen nämlich die Gesamteinnahmen 118794 Mk. 63 Pf., die Ausgaben dagegen nur 115418 Mk. 92 Pf., wonach sich ein Überschuß von 3375 Mk. 71 Pf. ergiebt. — Durch den Tod verloren hat der Verein im abgelaufenen Vereinsjahre den oldenburgischen Hofmaler Ernst Willers, einen Landschafter im großen klassischen Stile, (1. Mai 1880); den Genremaler Franz Friedbichler aus Dingolfing (14. April 1880); den Tier- und Genremaler Adolf Schmidt von Dresden (21. Juni 1880); den Schlachtenmaler Eugen Adam von München, Sohn von Albrecht Adam (3. 1. Juni 1880) und den Marinemaler Johann Wagner-Deines von Hanau (12. April 1880). — Aus den letzten Wochenausstellungen des Vereins ist vor allem eine Klostersiesta von Eduard Grützner hervorzuheben. Der Künstler hat diesmal die oft geschwungene Geißel in die Ecke gestellt und uns die behäbigen Herren in durchaus edler Unterhaltung vorgeführt, indem er einen Teil derselben ein Streichquartett ausführen, den andern demselben mehr oder minder aufmerksam zuhören läßt. Nirgends der leiseste Beigeschmack von Lächerlichkeit, überall nur still-inniges Behagen, Freude am Schönen und Glück in der Abgeschiedenheit von der Welt und ihren Stürmen. Hugo Kauffmann hat den Ton der Persiflage des bayerischen Bauern, den er kürzlich in Handzeichnungen angeschlagen, wieder aufgegeben und in seinen „Wildschützen" die ernsteste Seite des Lebens gezeigt: man fühlt, der alte Bursche mit der Büchse im Arm wird sich keinen Augenblick bedenken, dem nahenden Jäger eine Kugel durch den Kopf zu jagen. Durch ungekünstelte Melancholie ergriff Helene Strohmeiers „Vergessen" mit dem verwitterten Marienbilde, umwuchert von blühenden Rosen und umspielt von Vögleins. Lindenschmit zeigt in seiner „Scene in Auerbachs Keller" teilweise eine nicht zu rechtfertigende Abweichung von der Auffassung des Faustischen Mephisto: sein stets verneinender Geist ist eine Karikatur ohne Humor und Ironie. Im übrigen erweist sich die Komposition gediegen und das Kolorit vortrefflich. Ludwig Gloetzle brachte ein Altarbild: der heil. Georg im Kampf mit dem Drachen. Es ist ein jugendlicher Recke in flimmerndem Panzerhemd, den reich geschmückten Helm auf dem blonden Haar, mit der Linken seinen wildaufbäumenden Schimmel bändigend, mit der Rechten zum wuchtigen Schwerthieb auf das durch den Lanzenstoß doppelt gereizte Ungetüm ausholend. Reiter, Roß und Drache sind mit großem Geschick in den gegebenen hohen und schmalen Raum hineinkomponirt, und in Anordnung, Zeichnung und Farbe liegt etwas so innerlich Frischfreudiges, wie man es auf religiösen Bildern nur in den seltensten Fällen begegnet: es ist der Abglanz der Antike in ihrer zauberhaften Schönheit, der die Komposition verklärt. J. Raschs „Taufe", ein minutiös durchgeführtes Bildchen, ist dagegen ganz im Geschmacke des 18. Jahrhunderts gehalten. — Max Liebermann war durch zwei Genrebilder von stark ausgesprochenem Realismus vertreten, ein „Strickendes altes Weib" und eine „Scene aus dem Spitalgarten zu Amsterdam", beide die reinste Negation aller und jeder Poesie. Er strebt nach ungeschminktester Wiedergabe der womöglich häßlichsten Natur und hat in dieser Richtung auch wirklich eine Art von Vollendung erreicht. — Hans Thoma, ein verwandtes, aber viel bedeutenderes Talent, hat ein Dutzend Aquarelle hierher geschickt, welche manches Gute neben absolut Ungenießbarem enthalten. Zum ersteren sind vorwiegend seine Landschaften, zum letzteren seine biblischen Bilder zu rechnen. Von Andersen-Lundby sah man zwei tiefdurchdachte Winterlandschaften, von Willroider eine weniger als sonst romantisch gestimmte, aber auch diesmal meisterhaft behandelte sonnige Landschaft, von Wenglein eine großartig aufgefaßte Isargegend, von Sinding eine lebendige „Marktscene auf Capri" und von Ungerer fein der Dichtung nachempfundene, von allerlei Blattwerk eingerahmte „Amoretten". — Der Richtung der Zeit folgend, lassen sich unsere Künstler nur noch in den seltensten Ausnahmsfällen herbei, ideale Stoffe zu behandeln. Sie wissen recht wohl, daß dem großen Publikum das Verständnis dafür und damit auch die Freude an denselben abgeht, ganz davon zu schweigen, daß sie selber sich nicht dazu hingezogen fühlen. Um so erfreulicher ist es zu sehen, wie sich ein so achtbares Talent wie das F. Kirchbachs bemüht, einen idealen Gedanken in vollendeter Durchbildung vorzuführen. Leider hat sich der Künstler in der Auffassung desselben arg genug vergriffen: eine splitternackte büßende Magdalena ist mit der kirchlichen Auffassung absolut unvereinbar, und darüber hilft uns auch die brillanteste Technik nun und nimmermehr hinaus. Hievon abgesehen freuen wir uns aufrichtig der Tiefe der Empfindung in dem wohlgelungenen Kopfe der schönen Sünderin. Jan Chelminski

stellt in seinem „Pistolenduell im 18. Jahrhundert" die beiden Gegner einander zu Pferde gegenüber, eine Sitte, die sich heute längst verloren hat, dem Maler aber höchst schätzenswerte Motive bietet, die sich Chelminski denn auch nicht hat entgehen lassen. In Harburgers, im Sinne der alten niederländischen Meister aufgefaßter „Kneipstudie" begegnen wir der dem Künstler eignen kräftigen Charakteristik. Haubtmann führt den Beschauer in den farbenreichen Süden, nach den sonnigen Gestaden Amalfi's und Palermo's, die er mit großer Gewissenhaftigkeit wiedergiebt, während J. Grünfeld schon im schönen Venedig Halt macht, dessen Eigenart er in ein paar Bildchen von minutiösester Durchbildung lebendig zur Anschauung bringt. — Aus dem Gebiete der Plastik waren schließlich noch zu nennen lebensfrische Büsten des österreichischen Kaiserpaares und der jugendlichen Braut des österreichischen Kronprinzen in mustergiltiger Durchbildung; die beiden ersten im Privatbesitze des Kaisers und der Kaiserin von Österreich und des deutschen Kaisers.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. **Das österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien** bereitet für den Sommer eine interessante, auf internationale Beteiligung berechnete Spezial-Ausstellung von Krügen und krugartigen Gefäßen vor, die ein Bild der Entwickelung dieser besonderen Gefäßform und ihrer Dekorirung vom Mittelalter bis auf die Gegenwart zu geben beabsichtigt. Die Fabrikate der verschiedensten Länder sollen in alten und neuen Stücken von einfachster wie von künstlerisch reich ausgestatteter Arbeit möglichst vollständig vorgeführt werden und neben der Irdenware jeder Art auch Gefäße von Glas, Zinn, Kupfer und Bronze Zulassung finden, wogegen Elfenbein nebst Silber und Gold ausgeschlossen bleiben. Die Ausstellung ist auf die Dauer von fünf Monaten berechnet und wird am 1. Mai eröffnet werden. Sämtliche Zusendungen zu derselben genießen Zollfreiheit. Eine Platzmiete oder anderweitige Entschädigung für Aufstellung und Bewachung der Ausstellungsobjekte wird nicht erhoben. Für ältere Arbeiten trägt überdies das Museum die Transportkosten, während für moderne Erzeugnisse die üblichen Frachtermäßigungen eintreten sollen.

F. **Die Antikensammlung der Berliner Museen** ist seit dem Abschluß der Umstellungen, die durch die Placirung der pergamenischen Bildwerke erforderlich wurden, dem Publikum wieder in ihrer ganzen Ausdehnung zugänglich gemacht worden. Neben jenem bedeutendsten Zuwachs aber, der ihre ganze Physiognomie umgestaltet, hat sie inzwischen auch noch einige weitere Bereicherungen erfahren, von denen drei unter sich sehr verschiedenartige Satyrdarstellungen von besonderem Interesse sind. In der kleinen, bis auf den Kopf und die emporgehobenen Arme fast tadellos erhaltenen Figur eines auf den Fußspitzen tanzend einherschreitenden, den hochaufgerichteten schlanken Körper mit straffster Anspannung der Muskeln nach links hin drehenden Satyrs erwarb die Galerie eine trefflich gearbeitete Nachbildung einer im Altertum beliebten und mehrfach kopirten Statue aus alexandrinischer Zeit, deren bekanntestes Exemplar das berühmte der Villa Borghese ist. Ihr gesellt sich, in dem entgegengesetzten Flügel des Hauptsaals aufgestellt, der bis auf die Hüften erhaltene Torso eines dicken, zottigen Silens mit bekränztem, bärtigem und runzligem Kopf, ein Werk, das sich in der Erscheinung der Gestalt an eine auf der antiken Bühne übliche Darstellungsform anlehnt und trotz der an der Vorderseite ziemlich verwitterten Oberfläche des Marmors durch die naturalistische Frische einer allerdings mehr derben als feinen und sorgsamen Behandlung fesselt. Noch bemerkenswerter ist endlich die schöne, in Rosso antico gemeißelte Satyrherme, die einen Platz in dem bis vor kurzem verschlossenen griechischen Kabinet gefunden hat. Sie zeigt in den Formen des langbärtigen Kopfes mit der eingedrückten, neben der vorgeschobenen unteren Gesichtshälfte fast verschwindenden Stirn und den geöffneten breiten Lippen die deutlichsten Anklänge an das Bocksgesicht, das dem Typus zu Grunde liegt, zugleich aber auch die edelste und stilvollste Auffassung dieser halb tierischen Bildung und eine fein empfundene, außerordentlich ausdrucksvolle Charakteristik.

Vermischte Nachrichten.

Aus Paris wird geschrieben: „Auf den Antrag des Unterstaatssekretärs Turquet hat der Kunstminister die Kammer um einen Kredit von 112000 Frcs. zur monumentalen Dekoration der „Salle du jeu-de-paume" in Versailles, behufs Gründung eines historischen Museums der Revolution, und um einen Kredit von 205000 Frcs. gebeten zur Ausbesserung der „Salle Henri II", der „Galerie François I" und der Hauptstiege mit den Fresken von Rosso und Primaticcio im Schlosse von Fontainebleau, sowie des Plafonds von Lemoyne im „Salon d'Hercule" vom Jahre 1736 im Schlosse von Versailles. Dieser Salon hat auch in allerneuester Zeit für Frankreich eine historische Bedeutung gewonnen, da in demselben am 8. März 1876 die Übertragung der Gewalten der Assemblée nationale auf die beiden neuen Kammern vollzogen wurde, welche kraft der Konstitution vom 25. Febr. 1875 gewählt worden waren.

8. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 1. März 1881. An litterarischen Neuigkeiten wurden von dem Vorsitzenden Herrn Curtius vorgelegt: Ludwig von Sybel, Katalog der Skulpturen zu Athen; The journal of hellenic studies, Bd. I, Nr. 1 und 2; Comparetti, Iscrizioni greche di Olympia e di Ithaka (R. Acc. dei Lincei 1880/81); Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts zu Athen, Band V, Heft 4; Württembergische Vierteljahrsschrift für Landesgeschichte 1880, Heft 1—3. — Herr Wattenbach legte das Buch des Pariser Gelehrten Charles Graux vor: Essai sur les origines du fonds Grec de l'Escurial. Im Jahre 1876 veröffentlichte Graux einen Bericht über eine Mission nach Spanien mit dem Auftrage, die in dortigen Bibliotheken vorhandenen griechischen Handschriften zu verzeichnen, mit Ausnahme der Bibliothek im Escorial, über welche schon 1848 ein Verzeichnis von E. Müller erschienen ist. Hier nun sehen wir den Verfasser den Zweck verfolgen, die Herkunft der dort noch befindlichen Handschriften zu erforschen, eine Aufgabe, welche dadurch zu einer anziehenden und lohnenden wird, daß alle Sammlungen der hervorragenden Humanisten des 16. Jahrhunderts nach und nach in der k. Bibliothek vereinigt sind. Dadurch gestaltet sich das Buch zu einem sehr bedeutenden Beitrage zu der Geschichte des Humanismus in Spanien. Wir sehen infolge der Bemühungen hochstehender Gelehrter Philipp II. auf den Plan einer großen Bibliothek bereitwillig eingehen, aber zugleich erfüllt sich auch die von Anfang an gehegte Besorgnis, daß die litterarischen Schätze in dem großen neuen Klosterpalast eingesargt und begraben sein würden. Anstatt eines namhaften Gelehrten erhalten die Hieronymiter die Aufsicht, und unbenutzt schlummern die Handschriften, bis 1671 eine große Feuersbrunst viele von ihnen vernichtet. Welche von den aus alten Verzeichnissen und Korrespondenzen bekannten damals verbrannt sind, welche sich noch jetzt nachweisen lassen, ist die Aufgabe, welche der Verfasser mit der größten Sorgfalt zu lösen versucht, während er die Nachrichten von den großen Humanisten der ersten Zeit angeregtester Forschung zu einem höchst anziehenden Bilde zu gestalten weiß. — Auch die geistvolle Rede des Prof. Holm in Palermo über die Renaissance in Italien und die Berührungspunkte und Ähnlichkeiten dieser Zeit mit der Blüte Griechenlands kam zur Vorlage. — Herr Curtius legte zwei von Dr. Purgold eingesendete Inschriften aus Olympia vor; die eine enthält die Ergänzung der Glaukiasbasis, die den Hermes des Kallon trug, die andere stand auf der Säule, welche neben der Statue des Deinosthenes aufgerichtet war und die Stadienzahl nach Sparta angiebt. Die Inschrift gab Anlaß, über die Urkunden der Wegemessung im griechischen Altertum zu sprechen. — Herr Milchhöfer legte Abbildungen eines sehr altertümlichen, à jour gearbeiteten Bronzereliefs aus Kreta vor, welches zwei Männer darstellt, von denen einer den Bogen, der andere auf den Schultern ein gehörntes Tier trägt. Der Vortragende sucht nachzuweisen, daß es sich nicht um eine Jagdscene handele, sondern daß der Streit des Apollo und Herakles um die Hirschkuh die Grundlage zu der Darstellung abgegeben habe. Stil und Technik weisen auf die älteste spartanische Kunst und die schwarzfigurige Vasenmalerei. Die Bronze stelle einen Teil vom Beschlage eines Gerätes, wohl Gefäßes, aus anderem Material dar, wie die

gleichfalls aus Kreta stammende Bronzestatuette eines Widderträgers im Berliner Museum nach verschiedenen Analogien für die Deckelbekrönung eines ganz ähnlichen Behälters angesehen werden dürfe. Herr von Korff hielt an dem allgemeinen Charakter der Darstellung fest und erkannte darin mit Hinweis auf heutige Jagdsitten auf Kreta die Erbeutung eines kretischen Steinbocks. — Herr Adler legte eine von Herrn Bauführer Borrmann gefertigte restaurirte Ansicht der Exedra des Herodes Atticus in Olympia vor und erläuterte dieselbe unter Vergleich verwandter Bauten anderer Orte. Bestimmt, Reservoirs für die Wasserleitung des Herodes zu enthalten, zeigte der Bau eine große von Pfeilern gestützte Halbkuppel, an welche sich rechts und links je ein kleines rundes Tempelchen anschloß. Das Ganze war aus Ziegeln konstruirt und mit Marmor bekleidet. In der Kuppel stand vor jedem Pfeiler eine Statue der kaiserlichen Familie des Hadrian und der Antonine; in den dazwischen befindlichen Nischen je eine Gruppe aus der Familie des Stifters, des Herodes Atticus. Diese Statuen und die sie tragenden Inschriftbasen sind fast sämtlich aufgefunden; in den vorgelegten Restaurationsskizzen war der Versuch gemacht, die ursprüngliche Aufeinanderfolge derselben festzustellen. — Herr Dr. Bücking teilte die Hauptresultate seiner im Auftrage der kgl. Akademie der Wissenschaften unternommenen Untersuchungen der geologischen Beschaffenheit von Olympia und seiner nächsten Umgebung mit. Besonders verweilte er bei der Geschichte der Verschüttung der Altis, deren verschiedene Epochen er genauer festzustellen suchte; als wichtiges Ergebnis konstatirte er, daß nicht der Alpheios, sondern der Kladeos die Hauptursache der Verschüttung gewesen ist. Zur Erläuterung legte er seine sorgfältigen geologischen Aufnahmen der Gegend vor, in welchen z. B. auch die verschiedenen ehemaligen die Altis durchkreuzenden Läufe des Kladeos eingezeichnet waren.

Zeitschriften.

The Academy. No. 461 u. 462.
The early art history of England, von J. H. Middleton. — Leonardo da Vinci in the east, von Mary M. Heaton. — Mezzotints at the Burlington Fine Art Club, von Fr. Wedmore. — Water colour drawings at the Dudley Gallery.

Deutsche Bauzeitung. No. 13—19.
Das Münster zu Ulm, von H. Stier. (Mit Abbild.) — Die Bauthätigkeit in Egypten. — Berliner Neubauten 11: Das Konzertlokal „Sanssouci". (Mit Abbild.) — Die Konkurrenz für Entwürfe zum Empfangsgebäude des neuen Zentralbahnhofes in Frankfurt a. M. (Mit Abbild.) — Das Parlament und die Baukunst. — Der Festschmuck Berlins beim Einzug der Prinzessin Augusta Viktoria zu Schleswig-Holstein.

Inserate.

Da ich bis Anfang Mai verreist sein werde, bitte ich, inzwischen alle Korrespondenzen, die sich auf die Redaktion beziehen, ausnahmslos an den Herausgeber, Herrn Prof. v. Lützow in Wien, zu richten.

Leipzig, 24. März 1881.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

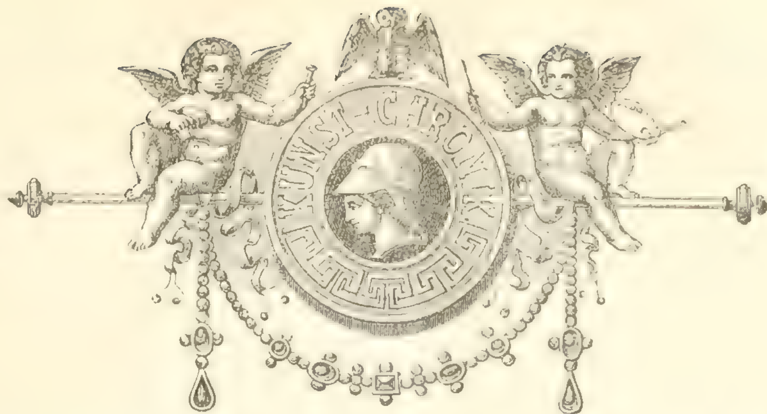
Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

31. März

Nr. 25

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Cesnola's Rechtfertigung.

Das Komité, welchem die Untersuchung der cyprischen Statuen in betreff der von Herrn Gaston Feuardent gegen Cesnola erhobenen Beschuldigung oblag, diese wissentlich falsch restaurirt und verändert zu haben, hat seinen Bericht abgestattet. Eine glänzendere Rechtfertigung hätte Cesnola nicht zu teil werden können: einstimmig haben alle Mitglieder des Komités ihr Urteil dahin ausgesprochen, daß alle Anklagen gänzlich unbegründet sind. Das Komité verfuhr dabei mit höchster Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit, scheute weder Mühe noch Zeitaufwand, um Gewißheit zu erlangen. Mit dem Beistande von Sachverständigen, Bildhauern, Steinschneidern und Marmorarbeitern wurden die betreffenden sieben Figuren in die Stücke zerlegt, aus denen sie zusammengesetzt sind, sorgfältig abgewaschen, mikroskopisch und chemisch untersucht, der Restaurator, Herr Baillard, und die Arbeiter verhört, früher und später genommene Photographien verglichen; aber in jedem einzelnen Falle ergab sich dasselbe Resultat: nur die ursprünglich zusammengehörigen Stücke sind richtig aneinander gefügt, außerdem ist aber nicht die mindeste Reparatur oder Veränderung damit vorgenommen. Dagegen sagt der Bericht, daß die Illustrationen im „Art Amateur", welche die Anklage begleiten, im ganzen ungenau und in einigen der wichtigsten Einzelheiten ganz unrichtig und unzuverlässig sind. Noch auffallender aber ist das Ergebnis hinsichtlich der Statue eines Priesters. Diese wurde in drei Stücken gefunden: dem Kopf, dem Körper und dem rechten Vorderarm vom Handgelenk bis zum Elbogen, welche unter anderen Gegenständen aus Cesnola's erster Sammlung nach London geschickt wurden, wo Herr Feuardent sie, während Cesnola sich noch auf Cypern befand, acht bis neun Monate ausstellte, um dadurch womöglich einen Verkauf an das Britische Museum oder irgend eine andere große europäische Anstalt anzubahnen. Ob nun der betreffende Arm durch einen Irrtum zurückgeblieben oder verlegt war, keinenfalls konnte Herr Feuardent ihn damals finden, und da er überhaupt nicht wußte, daß derselbe noch erhalten war, ließ er einen Arm ansetzen, der sich beiläufig noch im Besitz des Museums befindet und dem Komité zur Besichtigung vorgelegt worden ist. Falsch restaurirt, wie die Figur damals war, wurde sie photographirt, und durch das Bild war es leicht, den angesetzten Arm durch besondere Merkmale zu identifiziren. Sobald Cesnola, der inzwischen von Cypern zurückgekehrt war, Zeit dazu fand, ließ er den falschen Arm abnehmen und durch den richtigen ersetzen, über dessen Echtheit kein Zweifel obwalten kann. Und derselbe Herr Feuardent, der den Arm angesetzt, den er „wo anders hergenommen", ist es, welcher Cesnola der vorsätzlichen Fälschung anklagt.

Es würde zu weit führen und überflüssig sein, in sämtliche Einzelheiten einzugehen, da das Ergebnis in allen Fällen dasselbe war, nämlich die gänzliche Grundlosigkeit der Anklage. Um diese zu charakterisiren, nur so viel, daß No. 754, Statuette eines Jünglings, unbeschädigt ausgegraben und an Ort und Stelle photographirt wurde. Beim Wegschaffen vom Fundort zufällig zerbrochen, wurde sie sogleich wieder zusammengesetzt, unmittelbar nach New-York verschifft,

und erst ausgepackt, um an ihrem gegenwärtigen Platze im Museum aufgestellt zu werden. Folglich haben Doell und Feuardent sie nie in London gesehen, und die Anschuldigung, daß ihr ein falscher Kopf aufgesetzt worden, fällt von selbst zusammen, während die von Doell beschriebene kopflose Statuette sich noch unverändert unter den übrigen Bruchstücken im Museum befindet. Auch der Spiegel in der Hand der Venus ist als echt befunden worden, und anstatt diesen — wie Herr Feuardent behauptete — hineinzumeißeln, hat man nichts damit vorgenommen als die Entfernung des steinharten Überzugs von Erde und Kalk, der den Spiegel bedeckte. Für eine Veränderung lag ja auch gar kein Motiv vor; befinden sich doch zahlreiche andere Figuren in der Sammlung, welche über jeden Zweifel darthun, daß die griechische Aphrodite in Golgi verehrt wurde. Höchst wahrscheinlich hat Herr Feuardent in mehreren Fällen die von Doell beschriebenen und abgebildeten Statuen mit anderen verwechselt, welche er hier zum erstenmal gesehen hat; aber die Heftigkeit, womit er seine Anklagen nach einer — wie sich jetzt herausstellt — so oberflächlichen Prüfung vorbrachte, die Bitterkeit, womit er und einige ihm besonders freundliche Tagesblätter Cesnola und das Komité angreifen und nicht nur deren Kompetenz, sondern auch deren Gewissenhaftigkeit zu verdächtigen suchen, sie ohne Umstände für ein Weißwasch-Komité erklären, deutet weniger Eifer für die Sache als persönliche Gehässigkeit an. Sicher hat er kein Recht, sich zu beklagen, daß man ihm nicht volle Gelegenheit geboten, die Richtigkeit seiner Behauptungen zu beweisen. Gleich im Anfang wurde er eingeladen, vor dem Komité zu erscheinen, und obgleich er zuerst ablehnte, kam er später dennoch und wurde mit Aufmerksamkeit angehört. Aufgefordert, Sachkundige zu empfehlen, die dem Komité bei seiner Untersuchung behilflich sein könnten, erwiderte er, daß er niemand vorzuschlagen habe, und riet, erfahrene Arbeiter zu Rat zu ziehen, was — wie oben erwähnt — auch geschehen ist.

Von den Kunstfreunden wie beim großen Publikum ist die Entscheidung des Komités mit großer, fast ungeteilter Befriedigung aufgenommen worden. Von Anfang an waren die Sympathien der Menge mit Cesnola, und wenn man das endgiltige Urteil auch den kompetenten Richtern überlassen mußte, so würde es doch eine schmerzliche Enttäuschung gewesen sein, wenn dasselbe ungünstig für einen Mann ausgefallen wäre, der sich durch seine ganze Laufbahn in dieser seiner zweiten Heimat von der Zeit an, als er sich im Rebellionskrieg im Dienst der Union rühmlich hervorthat, vor allem aber durch seine Thätigkeit auf Cypern, welcher New York die in ihrer Art einzige Sammlung von Altertümern verdankt, dauernden Ruhm und Anspruch auf ungeteilte Anerkennung erworben hat, die ihm auch in reichem Maße gespendet wird.

O. A.

Berliner Kupferstichauktion.

Der von der Firma Amsler & Ruthardt (Meder in Berlin redigirte und soeben herausgegebene Katalog umfaßt in den 843 Nummern, die er zählt, eine solche Fülle klassischer Kunst auf dem Gebiete des Kupferstiches, daß die Auktion, welche am 26. April im Kunstauktionshause von R. Lepke in Berlin stattfinden soll, zu den berühmtesten Versteigerungen dieser Art, die in Europa in den beiden letzten Decennien vor sich gingen, gezählt werden muß.

Es sind hier eigentlich zwei Sammlungen vereint, die des verstorbenen Fürsten Alex. Lobanow Rostowsky und die eines deutschen Sammlers. Ersteren Sammler haben wir persönlich gekannt und wissen aus eigener Erfahrung, wie er, dem Grundsatze „non multa sed multum" huldigend, mit feinem Kennerblick nur das Gediegenste und dieses in den besten Abdrücken und in tadelloser Erhaltung für würdig hielt, in seine Mappen aufgenommen zu werden. Gleiche Liebe den Künstlern aller Schulen entgegentragend, verstand er es, seiner Sammlung das Gepräge der vollendeten Klassicität aufzudrücken. Der Katalog zeigt in seinen beiden Abteilungen, daß auch der ungenannte deutsche Sammler, wenn auch dessen Anteil nicht streng geschieden von dem des Ersteren erscheint, diesem in der Wahl wie im Kunstsinn verwandt und ebenbürtig war. Der Inhalt verdient die eingehendste Berücksichtigung von seiten aller Kunstfreunde; aber auch Kunstforscher werden bei der Durchsicht nicht ohne Lohn bleiben, da vieles, wenigstens was Abdruckszustände anbelangt, hier zum erstenmale beschrieben erscheint. Die erste Abteilung enthält Kupferstiche und Holzschnitte vom 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, die zweite Grabstichelblätter der Neuzeit. Von alten deutschen Meistern ist besonders M. Schongauer hervorzuheben, der die herrlichsten Blätter seines Werkes beisteuert, darunter die vollständige Passion und die Hauptblätter: Tod der Maria, Versuchung des h. Antonius, den Bischofsstab. Wir sagen ein für allemal, um uns nicht immer zu wiederholen, alles in den frischesten Abdrücken. Dürer ist mit Kupferstichen reich vertreten. Mit Ausnahme von „Adam und Eva" sind alle Hauptblätter vorhanden. Bei den Holzschnitten begegnen wir einigen Blättern aus dem Leben der Maria vor dem Text und der großen Seltenheit: Der Pestkranke, mit vollem Text. An den Großmeister deutscher Kunst schließen sich dann die Arbeiten der

Kleinmeister, Barthel und H. S. Beham, Altorfer, Aldegrever und G. Pencz an; insbesondere ist H. S. Beham nicht allein an Stichen überhaupt, sondern auch an ersten Abdruckszuständen derselben sehr reich vertreten. Die Meister der niederländischen Schule sind ganz besonders bevorzugt worden. Schöne klare alte Abdrücke von Lucas van Leyden gehören heutzutage zu den größten Seltenheiten auf dem Kunstmarkte; hier finden wir mehrere derselben, darunter drei Hauptwerke, Christus dem Volke vorgestellt, die Flucht nach Ägypten und den Magdalenentanz. Eine gleiche Bewandtnis hat es mit Dirk van Staren, von dem drei Blätter angeführt werden. Von weiteren Stechern dieser Schule ist Goltzius (u. a. sein Selbstbildnis vor aller Schrift), Pontius, C. Visscher (Bouma im ersten Abdruck) und die reichhaltig vertretene Ikonographie van Dycks zu nennen. Neben kostbaren Originalen des Letzteren (Verspottung Christi und Tizian mit seiner Geliebten) sind viele Bildnisse der genannten Sammlung in Probedrücken verzeichnet. Was nun aber die Radirer anbelangt, die so viele begeisterte Freunde unter den Sammlern haben, da muß den letzteren, besonders den reichen, denen es vergönnt ist, in die Arena der Auktion herabzusteigen, das Herz im Leibe vor Freude hüpfen über den Reichtum kostbarer Perlen, die da feilgeboten werden. Von Rembrandt allein 68 Blätter, darunter wahre Prachtstücke. Es ist kaum möglich, einzelnes zu betonen; doch können wir uns nicht enthalten, das sogenannte Hundertguldenblatt auf altem japanesischen Papier mit Rand, den barmherzigen Samariter (im ersten Zustand mit dem weißen Schweif des Pferdes, und im eminent seltenen dritten — zum Vergleichen liegen beide Abdrücke in Lichtdruck dem Kataloge bei), den Triumph des Mardochai, das große Ecce homo, die große Kreuzabnahme, den Hieronymus beim Weidenstamm (1. Abdruck), den Lutma (vor dem Fenster und vor dem Namen), den Ephraim Bonus, ein Meisterstück des Porträts, und die kleine, aber ausgewählte Reihe der Landschaften namentlich anzuführen. Auch die anderen niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts haben ihr Bestes beigetragen, so insbesondere Teniers, Potter, Ruisdael, Waterloo, F. Bol, Livens, Berghem, Everdingen. Ist die Anzahl der Blätter von jedem Einzelnen nicht groß, so fällt ihre Güte um so mehr ins Gewicht. Aber sowohl große Blätterzahl als Vorzüglichkeit des Abdrucks weisen die Werke von Bega, Dujardin und Ostade auf. Da reiht sich eine Perle an die andere an, eine kostbarer als die andere. Die italienische Schule weist nur wenige Namen auf, es werden zwei Blätter von Mantegna und eines von Jac. Francia genannt. Dafür wurde dem Hauptmeister Marc-Anton besondere Liebe entgegengebracht. Der Kindermord, den ich in dem Augenblick in der Hand hielt, da er vom Fürsten Lobanow gekauft wurde, wiegt eine ganze Kupferstichsammlung auf; er gehört zum Schönsten, was ich je von diesem Meister gesehen habe. Wenn wir schließlich die Bildnisse von Bervic, Drevet, Massard, Nanteuil, die reiche Sammlung von Arbeiten Wille's und R. Strange's erwähnen, so glauben wir übersichtlich den Inhalt der ersten Abteilung charakterisirt zu haben. — Die kleine Serie seltener russischer Bildnisse dürfte auch einige Aufmerksamkeit verdienen, da gerade diese Sorte Kunstware auf dem deutschen Markte nicht häufig vorkommt. — Die zweite Abteilung, deren Vorzug darin liegt, die klassische Malerei, insbesondere die italienische, in meisterhaften Stichen zur Anschauung zu bringen, reiht sich würdig der ersten an, dieselbe so vervollständigend, daß der Inhalt des ganzen Kataloges uns ein Gesamtbild der Geschichte des Kunstdruckes bietet. Wer die ganze Sammlung erwerben könnte, würde ein Kabinett schaffen, das selbst manche kleineren öffentlichen Sammlungen durch inneren Kunstwert schlagen müßte. Was die besten Meister des Grabstichels in Italien, Deutschland, Frankreich u. s. f. geliefert haben, ist zum guten Teil in dieser zweiten Abteilung enthalten. Darin liegt aber noch nicht der hauptsächlichste Wert derselben, sondern darin, daß die Stiche in den kostbarsten Abdrücken vor der Schrift oder in sog. Remarque-Drucken geboten werden. Jeder einigermaßen routinirte Sammler wird wissen, welchen Wert Müllers Sixtina, R. Morghens Transfiguration, Abendmahl oder Aurora, Longhi's Sposalizio, Richomme's Thetis und Galatea, Anderloni's Ehebrecherin oder Moses, Raffaels Stanzen von Volpato, Lefèvre's Unbefleckte Empfängnis nach Murillo und die Hauptblätter Mandels in solchen Abdruckszuständen gelten, und wie hoch sie gezahlt werden. Und alle die angeführten Blätter und noch mehr werden in dieser zweiten Abteilung dem beneidenswerten Sammler dargeboten.

Der Verfasser des Kataloges, Hr. Meder, dem das Verdienst gebührt, die kostbare Sammlung dem deutschen Kunstmarkte zugeführt zu haben, hat mit Sachkenntnis, Fleiß und Liebe zur Sache die Redaktion geleitet; der Katalog wird, auch wenn die Schätze der Kunst, die er enthält, längst in alle Welt zerstreut sind, seinen Wert behalten.

J. E. Wessely.

Korrespondenz.

New-York, im Februar 1881.

Kunstausstellungen und Gemäldeauktionen drängen sich diesen Winter in rascher Folge, und fast jeder Tag bringt etwas Neues auf diesem Gebiete. Freilich, will man das Beste genießen, das — mit Ausnahme der

gewöhnlich hermetisch verschlossenen Privatgalerien — hier überhaupt anzutreffen ist, so muß man sich zu Goupil wenden, wo, wie immer, erlesene Werke der Genre- und Landschaftsmaler aller europäischen Nationen in bunter Reihe vereinigt sind. Gabriel Max (heilige Cäcilia und ein Mädchenkopf, Steinheil, Dupré, Daubigny, Corot, Bouguereau, Isabey, Escosura, Verboeckhoven und Meyer von Bremen bieten hier Herrlichkeiten, welche zu erreichen dem einheimischen Künstler nach dem natürlichen Gange der Dinge erst im Laufe der Zeit gelingen kann, so sehr auch der Fortschritt der letzten Jahre überall in die Augen springt. Die permanente Ausstellung in der Kurtzschen Galerie, obgleich nicht durch die Anzahl der Bilder von großer Bedeutung, gewährt dagegen einen Überblick der verschiedenen Richtungen, in welchen die hiesigen Künstler mit größerem oder geringerem Erfolge nach Vollendung und Ruhm streben. Die konventionelle akademische Richtung, welche noch vor einigen Jahren mustergiltig war, tritt jetzt in den Hintergrund unter dem Einfluß der deutschen und französischen Schulen, in denen die jüngeren Künstler ihre Bildung erlangt haben. Manche begnügen sich freilich einstweilen noch mit der solideren Technik, die sie denselben verdanken, und liefern eben nur mehr oder minder gelungene Kopien ihrer Vorbilder; doch fehlt es auch nicht an solchen, welche die technischen Errungenschaften zu brauchen wissen, um selbständigen Konzeptionen Leben und Wirklichkeit zu verleihen. Unter ihnen nimmt W. Chase einen Ehrenplatz ein. Sein lebensgroßes Porträt eines alten Herrn, voll Leben und Individualität, gehört zu den Bildern, welche man immer mit gleichem Interesse betrachten wird, wenn das Original auch bis auf den Namen vergessen sein sollte. Auch ein Studienkopf, „the pretty page", ist charakteristisch, wenn auch die Stimmen hinsichtlich seiner Schönheit geteilt sein möchten. Ihm verwandt zeigt sich Walter Shirlaw in einem Mädchenkopf von blasser, kränklicher Farbe und schwermütigem Ausdruck, vornehm und anziehend. Eine lebensgroße blinde „Nydia" von Schuchardt steht nicht hoch über dem Niveau der Wachsgruppen, eben so wenig einige schöne Damen von Butcher und S. G. Gay. Sie haben keine Geschichte in sich und könnten für Kostümbilder gelten, wenn die Stoffe nur besser behandelt wären. Weit überlegen in der Ausführung, lebensvoller und anziehender im Ausdruck ist ein junges Mädchen von Dielman, bescheiden „Costume head" genannt, ebenso ein vergnügt lächelnder Knabenkopf von Staigg. Eastman Johnson repräsentirt vor allen den frischen Realismus; er ist der Maler des Volkslebens, wie es sich im Norden und Süden darstellt, und seine Bilder vergegenwärtigen es in seinen verschiedenartigen Phasen. Alle seine Gestalten sind amerikanische Typen; in „Old age" giebt er einen solchen in der Gestalt eines uralten aber noch lebensfrischen, schalkhaft lächelnden Farmers. J. G. Brown, der Illustrator der New-Yorker Straßenjungen, hat wieder ein Exemplar dieser Sorte in der jahreszeitgemäßen Beschäftigung des Schneeballenwerfens dargestellt, vergnügt und mutwillig, aber, wie bei ihm gewöhnlich, auf einem ganz platten Grunde, dicht vor einer Hausthür. Ganz steif dagegen ist ein „rauchender Junge" von Gilbert Gaul ausgefallen, ohne einen Funken von Humor, der allein den Gegenstand würzen könnte. An guten Landschaften fehlt es hier fast nie, und die Bilder von Bierstadt „Das Wetterhorn", Charles Miller, Wyant, McEntee und W. Hart sieht man immer gern, wenn darunter auch so manche gute Bekannte von früheren Ausstellungen sind. George Inneß, ein Künstler von bedeutender Begabung, aber sehr ungleich in seinen Werken, hat eine große Landschaft ausgestellt, mit herrlichen Bäumen, voll Sommerfrische und Licht, die nur durch einen unwahren Himmel und schlechte Staffage, unmögliche Kühe, die aus einem Spielzeugladen zu kommen scheinen, beeinträchtigt wird. Eine Landschaft des vor kurzem verstorbenen S. R. Gifford ist gelbduftig, wie alle seine Bilder. Unter den Seestücken zeichnet sich eine Marine von Bunner aus, ein Quai mit ein paar Gebäuden im Hintergrunde und einem größeren Fahrzeug im Vordergrunde, mit geflickten Segeln und lebensvollen Gestalten auf dem Schiffe und am Ufer, alles glanzvoll und heiter im Schein der italienischen Sonne, in brillanter Ausführung. Auch einige Marinen von de Haas sind lobend zu erwähnen.

Auch die Ausstellung von Aquarellen in der Academy of Design ist offen. Umfang und Leistungen bekunden auf diesem Gebiete ebenfalls ein reges, frisches Streben. An 800 Bilder sind im Kataloge verzeichnet, und das Publikum legt seine Teilnahme und Anerkennung nicht nur durch fleißigen Besuch, sondern auch durch zahlreiche Ankäufe an den Tag. Auf Schritt und Tritt fällt einem der gelbe Zettel mit dem „Sold" in die Augen, den die hervorragenderen Bilder gleich in den ersten Tagen trugen. Da der verhältnismäßig geringe Preis der Aquarelle sie auch den weniger Begüterten erreichbar macht, wird die Gelegenheit begierig ergriffen, um so mehr, als die bedeutendsten jüngeren Künstler sich mit Liebe diesem Fach zugewendet und reichlich beigesteuert haben. Auch einige ausgezeichnete europäische Maler haben ein paar prächtige Bildchen eingeschickt, darunter Tofana eine Dame in rotem Hute, eine glänzende Erscheinung, und Cipriani „Venetianische Wasserträger". Vielen guten Landschaften und Marinen begegnet man, alle Jahres- und Tageszeiten in Sturm und Sonnenschein sind reprä-

sentirt. In erster Reihe stehen Swain Gifford, Shurtleff, Wyant, George Smillie, Miller, H. Farrer, Murphy und Arthur Quartley, der in seiner kleinen Marine fast die Wärme und Kraft der Ölfarben erreicht hat. Hübsche Genrebildchen sind ebenfalls in Fülle zu finden; dafür haben Bunner, W. Satterlee, Reinhardt und Thulstrup gesorgt. W. Chase hat einen Kopf, eines seiner aristokratischen, mehr anziehenden als regelmäßig schönen Frauenbilder, ausgestellt. Daß auch manche lächerliche Stümpereien mit unterlaufen, versteht sich von selbst, da hinsichtlich der Aufnahme wenig oder gar keine Kritik geübt wird, doch machen sie sich nicht breit wie in früheren Zeiten. Der Blumen sind genug, um Treibhäuser zu füllen, frisch und glänzend, wie eben im Garten gepflückt, und steif und hart, wie aus einem Modeladen dritter Klasse.

In der Kurtzschen Galerie sind jetzt einige Bilder von F. A. Bridgman ausgestellt, einem jungen Künstler aus unserer Schwesterstadt Brooklyn, der auch im Ausland Aufmerksamkeit erregt und Anerkennung gefunden hat: eines seiner Hauptbilder, ein Interieur in Biskra, worin Frauen mit Burnusweben beschäftigt sind, welches im letzten Pariser Salon ausgestellt war, ist als hors concours bezeichnet. Er ist ein überaus fleißiger Künstler, denn über zweihundert Bilder, Studien und Skizzen bedecken die Wände, welche fast alle der Ertrag seiner Arbeit während der letzten drei Jahre sind. Vor vielen Andern kann man ihn vorzugsweise als ein Beispiel der Energie, Ausdauer, Vielseitigkeit und Aneignungsfähigkeit aufstellen, welche den Amerikaner in allen seinen Bestrebungen und in allen Richtungen kennzeichnet. Genrebilder, Landschaften, Studien von Menschen und Tieren, besonders Pferden, sind in bunter Reihe zusammengestellt; aus allen Weltgegenden holt er seine Vorwürfe herbei, mit besonderer Vorliebe jedoch aus dem Orient. Mauren, Nubier, Assyrer, alte und moderne Ägypter, arabische Vollblutpferde, Nillandschaften, gelegentlich aber auch Bauern aus der Normandie und Bretagne sind ihm alle vertraut und geläufig. Wenige seiner Werke sind ohne Vorzüge, und viele zeigen eine anerkennenswerte technische Vollendung. Er versteht zu zeichnen, zu komponiren und zu gruppiren, ist jedoch oft hart, kalt und unwahr in der Farbe, keinesfalls ein geborener Kolorist, und es steht dahin, ob er mit der Zeit diesen Mangel durch Studium ausgleichen wird. Bis soweit überwiegen die Vorzüge trotzdem die schwachen Seiten, aber unleugbar ist es nichtsdestoweniger, daß Bridgmans Werke ungeachtet allen Aufwandes und Fleißes, unverkennbaren Strebens und vieler anerkennenswerten Eigenschaften den Beschauer eiskalt lassen und eiskalt lassen müssen, denn seine Gestalten sind sämtlich so leblos und ausdruckslos, daß man in ihnen auf den ersten Blick die richtigen bezahlten Modelle erkennt, die der Maler zwar recht gut gestellt, aber in ihrer ganzen handwerksmäßigen Gleichgültigkeit abkonterfeit hat. Man sieht ihnen an, daß sie außerhalb der Situation stehen, und darum kann uns auch ihr Thun und Treiben nicht interessiren. Nur einige Betende in einer Moschee sehen so andächtig aus, daß man glauben kann, die Modelle seien wirklich ehrliche Mohammedaner gewesen. Bei fast allen anderen muß strenge Treue in betreff der Kostüme die sonstigen Mängel ausgleichen. Sollte es Bridgman überhaupt an künstlerischer Individualität, an Originalität fehlen? Bis jetzt ist er jedenfalls in Auffassung und Behandlung der treue Schüler und Nachahmer seiner Lehrer und Vorbilder, die man in jedem Bilde erkennt, sei es nun unter dem Einfluß Gerome's, Fromentins oder Schreyers entstanden. Über einen so jungen Künstler läßt sich indessen noch kein bestimmtes Urteil fällen, und die Zukunft wird uns vielleicht zeigen, daß Bridgman sich aus der angelernten technischen Fertigkeit zu eigenartigem Schaffen emporzuschwingen vermag.

O. A.

Kunstlitteratur.

-n. **Eine kurze „Beschreibung der pergamenischen Bildwerke"**, von der Generalverwaltung der königlichen Museen in Berlin herausgegeben, ist jetzt à 10 Pf. (Verlag der Weidmannschen Buchhandl.) käuflich. Auf den 20 Seiten der Broschure ist alles, was dem Laien zur Orientirung und zum Verstandnis dienen kann, in klarer anschaulicher Weise zusammengefaßt. Zunächst wird über die Herkunft der Bildwerke und über den großen Altarbau berichtet, dem sie zum Schmuck dienten, und des Weiteren die einzelnen Teile, mit den in der Rotunde aufgestellten Gruppen beginnend, einer nach dem anderen einer eingehenden Erklärung unterzogen.

Preisverteilungen.

Frankfurt. Das Ergebnis der Konkurrenz für Entwurfe zum Empfangsgebäude des Central-Bahnhofes in Frankfurt a. M. ist folgendes: Den ersten Preis von 6000 Mk. hat der Entwurf des bisherigen Universitäts-Baumeisters Hermann Eggert in Straßburg davongetragen. Die vier zweiten Preise von je 1500 Mk. sind den Arbeiten der Architekten Herren Georg Frentzen in Aachen, Eck, Sommerschuh und Rumpel in Dresden, Mylius und Bluntschli in Frankfurt a. M. und Franz Schwechten in Berlin zuerkannt worden. Eggerts Entwurf, dessen äußere Erscheinung in einer schönen Vogelperspektive dargestellt ist, zeichnet sich durch eine nach allen Richtungen sorgfältig durchgebildete, maßvolle, jedoch durchweg edle und charakteristische Gestaltung aus. Die drei gleichwertig ausgebildeten Hallen uberragen mit ihren flachbogigen Giebeln den Vorderbau, dessen Vestibul auf die Form der Hallen vorbereitet. Das architektonische Detail zeigt frei behandelte Renaissanceformen in schonen Verhältnissen. Besonders gelungen ist die hintere Front des Kopfbaues. Origineller in Bezug auf seine architektonische Erscheinung und in dieser Beziehung wohl die interessanteste Leistung der gesamten Konkurrenz ist der Entwurf von Frentzen. Die drei auf sehr hohe Stutzen gestellten Hallen sind im Kopfperron nach Art böhmischer Kappen mit Laternenkuppeln erhöht und treten in den Formen einer charakteristisch durchgebildeten Eisenkonstruktion in die Fassade, deren in Steinarchitektur hergestellte, einfach detaillirte Teile diesem dominirenden Kern der Anlage organisch sich anschließen.

Schwächen des Entwurfs sind die übertriebene Höhe der Halle und die nicht ganz glückliche Grundrißbildung. In Bezug auf letztere ragt in besonderer Weise der Entwurf von Eck, Sommerschuh & Rumpel hervor. Die drei Hallen sind hier nicht gleichwertig ausgebildet. Die etwas untergeordneten Seitenhallen endigen in einer Querhalle, während die dominirende Mittelhalle bis an den Vorderbau reicht und mit einem Giebel abschließt. Die Fassaden-Architektur, in welcher das Vestibül eine pavillonartige Ausbildung erfahren hat, zeigt die bekannten Renaissanceformen der Dresdener Schule. Das Charakteristische der Arbeit von Mylius & Bluntschli, die sich ebenso wie das Projekt Schwechtens durch eine sehr gediegene Durcharbeitung auszeichnet, besteht in der vollständigen Isolirung der Hallen von dem Kopfbau durch eine niedrigere, auf Säulen ruhende Querhalle. Eigenartig ist auch die Beleuchtung der Hallen durch hohes Seitenlicht, welches dadurch gewonnen ist, daß das Dach im höheren Teile auf der oberen, im niederen auf der unteren Gurtung der Träger angeordnet ist. Die Architektur der Fassaden, mit zweitürmigem Vestibül, ist in einfach monumentalen Renaissanceformen durchgeführt. Schwechtens Entwurf, der in allen Teilen den mit den Bedingungen der Aufgabe vertrauten Architekten nicht verleugnet, zeigt drei Hallen auf sehr niedrigen, durch Anwendung von Scherenträgern in der Breite auf ein möglichst geringes Maß gebrachten Stützen. Die Mittelhalle findet hier, jedoch unter Anwendung anderer Deckenkonstruktionen, eine direkte Fortsetzung im Vestibül und beherrscht mit ihrer charakteristischen Form die im übrigen sehr bescheiden gehaltene Fassade. (Deutsche Bauztg.)

Kunstvereine.

Barmer Kunstverein. Nach dem jüngst ausgegebenen Jahresberichte kann die Lage des Barmer Kunstvereins am Schlusse des verflossenen Jahres als eine recht befriedigende bezeichnet werden. Die Mittel des Vereins zu einer erfolgreichen Wirksamkeit haben eine nicht unerhebliche Steigerung erfahren. Die Zahl der Mitglieder, welche in dem Vorjahre sich vermindert hatte, ist wieder, wenn auch nicht bedeutend, gewachsen, und die Rechnung des Jahres 1880 schließt mit einem Saldo von 9358 Mk., gegen 5670 Mk. im Jahre 1879, ab, von denen 2056 Mk. für allgemeine Zwecke und 7302 Mk. für die Vereinssammlung verwendbar sind. Hiernach wird also der Verein im Jahre 1881 in der Lage sein, gegen 6000 Mk. zu Ankäufen für die Verlosung und 10000 Mk. zur Vermehrung der Gemäldesammlung verwenden zu können. Aus Anlaß der vorjährigen Ausstellung wurden 30 Gemälde für den Gesamtbetrag von 11570 Mk. angekauft, darunter 14 von dem Vereine selbst zum Zwecke der Verlosung. Die Gemäldesammlung des Vereins beläuft sich jetzt auf 24 Nummern.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Die 12. Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause** wurde am Sonntag d. 20. März durch S. Maj. den Kaiser Franz Josef im Beisein eines zahlreichen distinguirten Publikums feierlich eröffnet und der Monarch dann von Prof. Makart, dem gegenwärtigen Vorstande der Künstlergenossenschaft, durch die Säle geleitet. Leider ist Makarts neues großes Bild, von welchem wir früher berichtet, nicht zum Eröffnungstage fertig geworden; es soll erst mit der zweiten Serie zur Ausstellung kommen. Den Ehrenplatz des großen Saales nimmt eine virtuos gemalte Landschaft von Robert Ruß ein. Überhaupt bilden Landschaften und Stillleben die Hauptanziehungspunkte der diesjährigen Ausstellung. Dazu kommen einige wenige Porträts und Genrebilder von höherem Interesse. Die Ausstellung ist auffallend schwach beschickt; der Katalog weist 343 Nummern auf, von denen aber nur etwa 250 auf Ölgemälde fallen.

* **Italienische Nationalausstellung in Mailand.** Am 1. Mai d. J. wird in Mailand unter dem Patronat S. Maj. des Königs Humbert eine große italienische Ausstellung eröffnet. Dieselbe umfaßt alle Zweige der Kunst und Industrie, auch eine Ausstellung von Werken alter Meister, eine Geschichte der Arbeit, eine Ausstellung von Musikinstrumenten, ferner eine landwirtschaftliche und Gartenbauausstellung. Die Stadt Mailand macht enorme Anstrengungen, um das Unternehmen so glänzend wie möglich zu gestalten. Das Theater der Scala bereitet eine besondere Stagione für die Ausstellungszeit vor. Die bildenden Künste werden auf der Ausstellung sehr reich vertreten sein; es sind 3000 Werke der Malerei und 1000 der Skulptur angemeldet. Bei E. Sonzogno in Mailand erscheint eine reich illustrirte Ausstellungszeitung, von der uns die ersten vier Nummern vorliegen; sie giebt einen vollständigen Überblick über die Anlage und Durchführung des großartigen Unternehmens, welchem alle Freunde Italiens nur den besten Erfolg wünschen können.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Kekulé, Reinhard, Über den Kopf des Praxitelischen Hermes. Stuttgart, W. Spemann. gr. 8⁰. 32 S. Mit zwei Tafeln in Lichtdruck. Mk. 2. 65.

Selb, K., Raffael und Dürer als religiöse Maler. Ein Vortrag. Darmstadt, Fr. Würtz'sche Buchhandl. 32 S. 8⁰. Mk. —. 80.

Kunsthistorische Bilderbogen. II. Supplement. 1 Lieferung (Bogen 319—330). Vorhistorische Kunst. Ergänzungen zur Architektur und Plastik der Ägypter, Griechen und Römer. Leipzig, E. A. Seemann. Mk. 1. —.

Zeitschriften.

The American Art Review. No. 4.
William Merritt Chase, von M. G. van Rensselaer. (Mit Abbild.) — F. S. Church, von S. R. Koehler. (Mit Abbild.) — The Pergamon Marbles I: Pergamon. Its history and its buildings, von Ch. C. Perkins. (Mit Abbild.) — Pueblo pottery, von F. W. Putnam. (Mit Abbild.) — The inquiry into the charges against General di Cesnola.

L'Art. No. 323 u. 324.
Rubens architecte et décorateur, von A. Schoy. — Gravures sur bois de Jean Cousin: un livre de la bibliothèque d'Auxerre, von H. Monceaux. (Mit Abbild.) — L'art bourgeois, von J.-Fr. Raffaelli. — E. Chesneau, Peintres et statuaires romantiques: P. Huet, Petits romantiques, L. Boulanger, A. Préault, Klagmann, C. Dutilleux, E. Delacroix, Th. Rousseau etc., von E. Véron. (Mit Abbild.) — Les grandes expositions d'hiver à Londres I: Royal Academy of Art; Burlington House; Winter exhibition, von J. C. Carr. — Expositions: Place Vendome; Rue Volney; Rue Laffitte, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Les ventes d'art et de curiosité. — Intailles et camées, von H. Jouin. (Mit Abbild.) — L'art à Sienne, von Ch. v. Weber. (Mit Abbild.) — Histoire artistique du métal, von R. Ménard.

Gazette des Beaux-Arts. No. 285.
Récentes acquisitions du Musée de la sculpture moderne au Louvre, von L. Courajod. (Mit Abbild.) — La conservation et la restauration des monuments historiques, von Paul Gout. — L'oeuvre de Jules Jacquemart: Appendice, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Les écrits de Léonard de Vinci, von Ch. Ravaisson. (Mit Abbild.) — La collection de M. Roxard de la Salle, von P. Mantz. (Mit Abbild.) — La statue d'Athèna Parthénos récemment découverte à Athènes, von O. Rayet. (Mit Abbild.) — Les logements d'artistes au Louvre à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe, von O. Merson. — Journal du voyage du cavalier Bernin en France, par M. de Chantelou, manuscript inédit, von L. Lalanne. (Mit Abbild.)

Hirth's Formenschatz. No. 4.
Truhenschloss mit eisehrten und geätzten Ornamenten, deutsche Arbeit (16. Jahrh.); Zwei Blätter aus der allegorischen Darstellung der Planeten von H. Seb. Beham; Auswahl von 18 verschiedenen Einfassungen aus der kleinen Bibel von J. Amman (1571); Holzplafond aus dem Ratshaus in Pressburg; 4 Skizzen zu Bechern nach Originalzeichnungen in den sog. „Goldschmiedrissen" des Museums zu Basel (16. Jahrh.). — Auswahl von Vorlagen für Messergriffe, von Joh. Th. de Bry (16. Jahrh.); Entwurf zu einem Glasfenster von D. Lindmeyer (1574).

Journal des Beaux-Arts. No. 4.
Les artistes belges jugés par un sénateur italien. — Vente de M. Roxard de la Salle, von Ch. Gournault. — Galerie Wilson.

The Portfolio. No. 135.
Illustrations of Lancashire, von L. Grindon. (Mit Abbild.) — The Certosa of Florence, von Julia Cartwright. — Albert Dürers „St. Jerome", reproduced by A. Durand, von P. G. Hamerton. (Mit Abbild.) — The scientific and artistic aspects of pottery and porcellain. — Some italian embroideries, von A. H. Church. (Mit Abbild.)

Da ich bis Anfang Mai verreist sein werde, bitte ich, inzwischen alle Korrespondenzen, die sich auf die Redaktion beziehen, ausnahmslos an den Herausgeber, Herrn Prof. v. Lützow in Wien, zu richten.

Leipzig, 24. März 1881. **E. A. Seemann.**

Hierzu eine Beilage von der Verlagshandlung des Deutschen Familienblatts (J. H. Schorer) in Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang. Nr. 26.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate [illegible] Buch- und Kunsthandlung angenommen.

7. April 1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Inventarisirung der Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg.

Wie früher in diesen Blättern mitgeteilt wurde, bin ich vom Ausschusse des Landtages der Provinz Brandenburg, welcher zu diesem Zweck in liberalster Weise reichliche Geldmittel zur Verfügung gestellt hat, mit der Herstellung eines Inventars der Kunstdenkmäler dieser Provinz beauftragt, und dieses Werk soll dann auf Kosten der Provinz gedruckt und publizirt werden. Obgleich die große Arbeit noch lange nicht abgeschlossen ist, dürfte es doch auch für weitere Kreise von Interesse sein, etwas Näheres über die Art und Weise der Ausführung derselben zu erfahren.

Es kam vor allem darauf an, eine Übersicht über die Anzahl und die Art der noch erhaltenen Kunstdenkmäler zu gewinnen. Zu diesem Zweck wurden, durch Vermittelung des Oberpräsidenten, zunächst betreffende Fragenformulare an Lokalbeamte, besonders die Kreisbauinspektoren und alle Geistlichen mit der Bitte um Ausfüllung amtlich versendet. Die Antworten darauf gingen zahlreich ein. Sie brachten mir ein reiches Material, welches jedoch, als meist von Laien auf dem Gebiete der Archäologie herrührend, nicht unmittelbar brauchbar war, sondern der sorgfältigsten kritischen Revision und Berichtigung und vielfacher Ergänzungen bedurfte, aber wegen mancher Hinweisungen auf Dinge, welche nur dem Lokalkundigen bekannt sind, mir von großem Werte war. Mit diesen Notizen kombinirte ich meine Excerpte aus Lotz' „Statistik der Deutschen Kunst“ und anderen Publikationen, unter welchen Adlers großes und vortreffliches, leider unvollendetes Werk: „Backsteinbauwerke des Preußischen Staates“ — welches bekanntlich nur die Mark Brandenburg und auch diese nicht einmal ganz behandelt — für meine Zwecke die umfassendste und wertvollste Vorarbeit bildete, obgleich es auf die Werke der bildenden Kunst und des Kunsthandwerks nur gelegentlich einige Rücksicht nimmt.

Nach Vollendung dieser Vorarbeiten begann ich, meist in Begleitung eines Zeichners und oft unter Führung lokalkundiger Männer, welche Interesse für die Sache haben, die **Bereisung** der ganzen Provinz von Ort zu Ort, um alle Denkmäler **selbst** zu sehen und mit den gesammelten Notizen zu vergleichen. Ich war damit bereits zwei Sommer lang beschäftigt und werde diese Reisen so lange fortsetzen, bis ich alle wichtigeren Orte der Provinz besucht habe. Die Provinz hat 138 Städte und 3226 Dörfer und Güter, im ganzen also 3364 Ortschaften, und fast jede Gemeinde ist mit einer eigenen Kirche versehen. Für diese Reisen, die vielfach Entdeckungsreisen gleichen, bin ich von seiten der höchsten Staats- und Hofbehörden mit weitgehenden Empfehlungen an alle Beamte und andere einflußreiche Persönlichkeiten versehen worden. Die Aufnahme, welche ich in den verschiedenen Orten fand, war nach dem Charakter und dem Bildungsgrade der angesprochenen Persönlichkeiten eine sehr verschiedenartige, im allgemeinen aber günstige. Ob man mir aber **alles** Bemerkenswerte gezeigt hat, ist eine andere Frage.

Was die Zahl und den Wert der bis jetzt angetroffenen und von mir verzeichneten Kunstdenkmäler betrifft, so wurden meine Erwartungen bei **weitem**

übertroffen. Die Provinz Brandenburg ist bisher noch niemals mit Rücksicht auf seine Kunstwerke gründlich durchforscht worden, weil das Vorurteil gegen sie herrscht, sie sei arm an Kunstwerken, mit Ausnahme von Adler, der sein Augenmerk jedoch nur auf mittelalterliche Bauwerke richtete. Sie ist deshalb in dieser Beziehung — wie auch in betreff ihrer landschaftlichen Schönheiten — wenig bekannt und vielfach verkannt. Es hat sich jedoch gezeigt, daß sie überraschend reich an Kunstwerken aller Art und aus allen Perioden der Geschichte, daß sie keineswegs arm an Werken selbst ersten Ranges ist, also auch in dieser Hinsicht den westlichen Provinzen des preußischen Staates würdig an die Seite gestellt werden kann.

Aber ich bemerkte oft, daß die vorhandenen Kunstwerke nicht ihrem wahren Werte entsprechend gewürdigt wurden. Ich hielt es für einen wesentlichen Teil meiner Aufgabe, in jedem einzelnen Falle die Besitzer oder Bewahrer jener Gegenstände über Alter, Zweck und Bedeutung, sowie über den künstlerischen, historischen und selbst petuniären Wert derselben zu belehren und zu sorgfältigster Konservirung derselben anzuregen.

Auf Grund der auf meinen Reisen gesammelten Materialien und in Verbindung mit eingehendem Studium der vorhandenen Publikationen, besonders auch der zahlreichen, meist wenig bekannten und schwer zugänglichen lokalgeschichtlichen Arbeiten, habe ich dann begonnen, eine lange Reihe kleiner Monographien über die einzelnen Ortschaften in knappster und kürzester Form auszuarbeiten, welche zusammen schließlich das Inventar der Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg bilden werden.

Dieses Inventar wird enthalten: in übersichtlicher Form eine kurze kritische Beschreibung aller in der Provinz Brandenburg vorhandenen Denkmäler der Baukunst, Plastik, Malerei und der verschiedenen Kunstgewerbe, von der ältesten Zeit bis auf unsere Tage, soweit solche in künstlerischer oder historischer Beziehung von Wert sind, also aller derjenigen Kunstprodukte, welche durch ihr Alter, ihre Darstellung, ihre Formen oder ihre Schicksale von besonderem Interesse sind, mögen dieselben im Besitz des Staates, von Gemeinden, Korporationen, Vereinen ꝛc. oder im Privatbesitz sich befinden.

Ich bin bestrebt, alle Denkmäler der gesamten Kunstthätigkeit von der großartigsten Kathedrale bis zum einfachsten Thürbeschlag und dem Einband eines Buches, wenn dieselben eine künstlerisch bildende Hand verraten oder von besonderem historischem Interesse sind, mit gleicher Aufmerksamkeit zu betrachten und zu beschreiben. — Natürlich kann ich nicht alles aufnehmen, kann die Denkmäler aller Zeiten nicht mit gleicher Ausführlichkeit behandeln. Während aus der vorhistorischen Zeit und der Periode der romanischen Kunst schon scheinbar unbedeutende Reste unsere Aufmerksamkeit fesseln, muß die Kritik bei der Auswahl für die Aufnahme immer strenger werden, je jünger und zahlreicher die Denkmäler sind, so daß also von den Denkmälern unserer Tage nur das Allerhervorragendste verzeichnet werden darf. Eine bestimmte Grenze zwischen dem Aufzunehmenden und dem Nichtaufzunehmenden zu ziehen, ist unmöglich. Es muß hier oft der relative Wert entscheiden. Was an einem an Kunstwerken reichen Orte zuweilen als unbedeutend unberücksichtigt bleiben kann, ist vielleicht an einem anderen Orte, wo es allein steht und wirksam ist, von Wichtigkeit, und umgekehrt kann ein Gegenstand, welcher alleinstehend vielleicht kein besonderes Interesse einflößt, an einem anderen Orte im Zusammenhange mit anderen, ähnlichen Dingen von Wichtigkeit erscheinen. Dabei ist mir keineswegs entgangen, daß das Interesse an den Dingen vor allem von der Summe der Kenntnisse abhängt, mit welchen man an dieselben herantritt. — Zudem ist mir bei der Auswahl der in mein Verzeichnis aufzunehmenden Gegenstände stets der Zweck des Buches, welches doch vor allem auf die rechte Würdigung und daraus sich ergebende Erhaltung der Kunstdenkmäler hin wirken soll, gegenwärtig.

Die unendlich große Anzahl von Denkmälern muß in meinem Buche natürlich so geordnet sein, daß jedes einzelne Stück mit Leichtigkeit aufgefunden werden kann. Deshalb geschieht die Aufzählung der Gegenstände in alphabetischer Ordnung der Orte, an welchen jene sich befinden. Der Name des Ortes in seiner jetzt giltigen Form wird vorangestellt und demselben die etwa früher üblichen, aus Urkunden bekannten Formen, sowie eine kurze Bezeichnung der Lage des Ortes und Mitteilung seiner wichtigsten Schicksale, soweit solche auf die daselbst befindlichen Denkmäler von Einfluß gewesen sind und zur richtigen Beurteilung der letzteren von Wichtigkeit erscheinen, nebst Angabe der betreffenden Litteratur beigefügt. Daran schließen sich dann kurze Notizen über vorhistorische Altertümer, Burgwälle, Gräberfunde ꝛc., auch römische Münzen u. a. Darauf folgt in einzelnen Absätzen die Aufzählung der Baudenkmäler, zuerst der Befestigungsbauten, Wälle, Gräben, Mauern, Türme, Thore, dann der Kirchen, Kapellen und Klöster, dann der Rathäuser, Zunfthäuser, Kaufhallen, Brunnen, Brücken und sonstigen öffentlichen Bauwerke, ferner der Wohnhäuser und zuletzt der Sammlungen. Innerhalb dieser Abteilungen erfolgt die Anordnung wieder nach alphabetischer Folge. — Bei jedem Gebäude werden auch die an und in demselben befindlichen Kunstwerke aller Art, Altäre, Kanzeln, Taufsteine, Orgeln, Glocken, gemalten Fenster, Wandgemälde, Leuchter, Möbel, Altar=

geräte, gewebten und gestickten Stoffe, Grabmäler, Epitaphien, Bücher ꝛc. überhaupt die Skulpturen aus Stein und Holz, die Bronzegüsse, Gemälde, Silberarbeiten, Emaillen, Schmiede- und Schreinerarbeiten, Textilarbeiten ꝛc. ꝛc. kurz beschreibend und erklärend aufgeführt. — Jedem Kunstgegenstande wird, so weit möglich, eine kurze Nachricht über Zeit, Ort und Art seines Entstehens, seinen Verfertiger und Stifter und seine Schicksale (Restaurationen), auch ein Hinweis auf die schon bestehende Litteratur darüber und die vorhandenen Abbildungen beigefügt.*)

Zu erhöhter Brauchbarkeit des Buches und zum Schmuck desselben, sowie zum leichteren Verständnis des Textes wird das Werk mit zahlreichen Originalabbildungen, zum Teil auch in Farbendruck und Lichtdruck versehen werden. Dieselben müssen sich jedoch im allgemeinen auf die künstlerisch oder historisch wertvollsten Gegenstände, soweit solche noch gar nicht oder noch nicht genügend publizirt worden sind, beschränken. Da die wertvolleren Baulichkeiten, besonders die Kirchen und Thortürme, schon wiederholt, zuletzt und am besten von Adler dargestellt worden sind, die Gegenstände der verschiedenen Kunstgewerbe aber fast noch gar nicht, ja zum größten Teile nur in den allerengsten Kreisen bekannt sind, erfordern die letzteren vorzugsweise Berücksichtigung. Es kommt mir bei Auswahl der beizugebenden Abbildungen nicht nur darauf an, der Archäologie und Kunstwissenschaft neues Material zuzuführen, sondern zugleich auch Anregung und Vorbilder für die künstlerische Thätigkeit unserer Tage zu bieten.

Zum Schlusse wird dem Inventar, gleichsam als Resultat desselben, eine kurz gefaßte Geschichte der Kunst in der Provinz Brandenburg beigefügt werden.

Der Nutzen dieses Inventars der Kunstdenkmäler wird nach seiner Vollendung im wesentlichen nach zwei Richtungen hin sich bemerkbar machen. Durch dasselbe erhalten die verschiedenen Organe der staatlichen und gemeindlichen Verwaltungen ein wichtiges Hilfsmittel zur Überwachung der Kunstdenkmäler, bei angemessener Konservirung derselben, und ein zuverlässiges Nachschlagebuch, welches in den meisten Fällen Aufschluß über Bedeutung, Alter und Wert der einzelnen Gegenstände erteilen wird. — Sodann wird dasselbe jeder Art von künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen, wenn es sich darum handelt, die Bedeutung, die Geschichte oder die Technik der betreffenden oder ähnlicher Werke zu erforschen, als Vorbild bei Herstellung moderner Werke und als Beispiel beim Unterrichte dienen. Das alles aber dient unmittelbar dem großen, teilweise schon während der Ausführung des Unternehmens erreichten Hauptzwecke des Werkes, nämlich zur Förderung des Verständnis der Kunstdenkmäler und Erhöhung des Interesses für dieselben in weiteren Kreisen, damit die monumentalen Zeugen der Geschichte unseres Vaterlandes zur Freude, zur Erhebung und zur Belehrung uns und unseren Nachkommen zu unmittelbarer Kenntnis erhalten bleiben.

R. Bergau.

*) Dieses Programm, welches ich zuerst in der Deutschen Bauzeitung 1879, Nr. 36 publizirt habe, ist seitdem auch für andere Provinzen als maßgebend festgestellt worden, während man vorher bei der Inventarisirung der Kunstdenkmäler oft nach wesentlich verschiedenen Grundsätzen verfahren ist.

Korrespondenz.

Paris, Mitte März 1881.

Die Freunde der Natur und die Kenner des Waldes wissen, daß im Frühling immer die Gesträuche zuerst frische Blätter treiben. Je kleiner man ist, desto grüner ist man. Der Pariser Kunst geht es wie dem Walde; die im Raume beschränktesten Ausstellungen sind immer die ersten der Zeit nach. Wir haben zwei Vereine, welche darauf halten, ihren Namen Ehre zu machen, eine glückliche Mischung von Kunst und Litteratur, welche jedes Jahr im Februar und März das Publikum einladen, in ihren kleinen, gut gelegenen Räumen die Werke ihrer berühmten oder auch unberühmten Mitglieder zu bewundern. In der Rue Volney versammelt sich die minder gute Gesellschaft, sowohl was die Kunst als auch die Besucher betrifft, obwohl die Zugkräfte dieselben sind, wie an der Place Vendôme, ein Carolus Duran, Bonnat und Bastien Lepage. Daran ist ohne Zweifel der Spitzname „die schmutzigen Füße" schuld, den man dem Verein in der Rue Volney gegeben hat, während man den Verein am Vendômeplatz „die Stutzer" (mirlitons) nennt. Ein aristokratischer Name! Die Wahrheit ist, daß die Kunst nicht viel Gescheites drinnen zu finden hat, womit nicht gesagt sein soll, daß nicht bisweilen in der einen oder anderen der beiden Ausstellungen recht schöne Sachen zu sehen sind; aber wenn es der Mühe wert ist, sieht man sie anderwärts wieder, wo sie im hellen Tageslicht erscheinen und vor einem nicht geladenen Publikum.

Also wir werden auch dieses Jahr unseren „Salon" haben; er wird am festgesetzten Tage eröffnet, ganz wie wenn die Staatsverwaltung sich noch hineinmischte und die Künstler nie das Banner der Unabhängigkeit entfaltet hätten. Bis jetzt geht alles gut von statten, die Bilder und Statuen setzen sich schon gegen die Champs Elysées in Bewegung.

Wir können jetzt einen „Verein unabhängiger Künstler“ en miniature in Thätigkeit sehen. Die französischen Aquarellisten haben eben in der Rue Lafitte ihre dritte Ausstellung eröffnet. Sie sind es, die das Beispiel gegeben haben! Im Jahre 1879 konstituirten sie sich als Verein auf Grundlage von Statuten, mieteten ein Lokal und wählten aus ihrer Mitte einen leitenden Ausschuß. In Frankreich war das etwas Neues und Gewagtes. Es fehlte nicht an düsteren Prophezeiungen. Keine ist eingetroffen, der Verein prosperirt. Vielleicht hat man sich bisweilen etwas gezankt (es befinden sich zwei Frauen unter den Mitgliedern des Vereins), jedenfalls hat das Publikum nichts davon gemerkt und versammelte sich jedes Jahr am bestimmten Tage in den hübsch eingerichteten, abends sehr schön beleuchteten Räumen, in denen man mit sehr wenig Ausnahmen die bedeutendsten Aquarellmaler Frankreichs vertreten findet. Es ist eine wahre Augenweide, zwischen all diesen schönen, hübsch eingerahmten und vorteilhaft gehängten Bildern herumzuspazieren. Da giebt es nichts Mittelmäßiges und viel Ausgezeichnetes. Meine Empfindung sträubt sich dagegen, Kunstwerke nach der Nummer zu klassifiziren; ich begreife nicht, daß man Künstler wie Schüler einpferchen und demjenigen die Nummer 1 geben kann, der die wenigsten Fehler gemacht hat. Nehmen Sie also die Reihenfolge, in der ich von unseren Aquarellisten spreche, für nichts anderes, als für den Gang, den eben meine Feder nimmt — und nicht für irgend eine hierarchische Rangordnung. Der Reiz des Aquarells besteht darin, daß es etwas Familiäres und Liebenswürdiges hat; es gleicht dem Lustspiel, welches nur selten zum Drama wird. Sehr gut hat das z. B. Herr Heilbuth verstanden; er wählt sich in der Umgegend von Paris irgend einen reizenden Platz und bevölkert ihn mit anmutigen Pariserinnen an einem schönen Sommer- oder Frühlingstage. Wir kennen die Plätze, die er uns vorführt, aber wir sahen sie nie mit seinen Augen. Seine Farbe ist klar und harmonisch, er läßt jeden Gegenstand an seinem Platz. Wenn man es nicht doch besser wüßte, so könnte man glauben, nichts sei einfacher, als so zu komponiren und so zu malen; aber da täuschte man sich sehr! Gewöhnlich nimmt Herr Detaille unter den Ausstellern einen großen Raum ein; aber dieses Jahr hat er nicht für die Aquarellisten arbeiten können, weil er ganz absorbirt ist durch ein großes Bild von 8 m Länge, welches die Verteilung der neuen Fahnen darstellt und auf dem nächsten Salon figuriren soll. Indessen hat er doch ein Porträt Offenbachs ausgestellt, welches sehr beachtenswert ist. Es ist erst nach dem Tode des Komponisten gemalt und dennoch sehr ähnlich. Das Arrangement ist höchst malerisch — das Piano, der rote Hintergrund, alles macht eine schöne Gesamtwirkung. Herr Detaille hat noch ein Wunder der Kunst ausgestellt: die Grisaille eines Hochländers. Man kann nichts besser Gezeichnetes sehen. Doch Herr Louis Leloir zeichnet eben so gut, und man läßt ihm nur Gerechtigkeit widerfahren, wenn das Gerücht sich bewahrheitet, daß sein Aquarell „ein forcirter Marsch“ zum Preise von 30000 Frcs. angekauft worden ist. Dasselbe stellt Soldaten eines früheren Jahrhunderts dar, welche mit mehr oder weniger Anstrengung auf einer schlechten Straße dahinziehen. Mögen sie ihr Ziel erreichen! Man kann sich keine meisterhaftere Durchführung vorstellen; es ist die absolute Vollendung! Noch ein Schritt weiter und wir verfallen ins Kleinliche. Ich könnte ruhig sein und doch bin ich immer in Angst, bei Herrn Leloir einmal einen übertriebenen Grad von Ausführung zu finden, den ich aber niemals zu konstatiren vermag. Mit Herrn Eugen Lambert, dem Katzenmaler, kann man seinen Standpunkt nehmen wie man will und man wird immer zu bewundern haben. Welche Geschicklichkeit! Er erneuert unaufhörlich sein Personal, das er von Grund aus kennt. Bald führt er uns die Katzen ruhig unter sich vor, bald zeigt er sie in Aktion, wie dieses Jahr mit einem Knäuel, welches sie schön zurichten, oder an einem Büffet, wo sie die Teller durcheinander bringen. Dicht neben ihm finden wir eine Künstlerin, welche an Freiheit und Kühnheit mit ihm zu wetteifern vermag: Frau Madeleine Lemaire malt die Blumen mit einer bewunderungswerten Wahrheit. Sie behandelt das Aquarell mit größter Sicherheit. Eines ihrer Blätter zeigt uns Rosen in einem Korbe, wahre Wunder, und eine Gruppe von Chrysanthemen und Veilchen, ein vollendetes Bild! Die Baronin Charlotte Rothschild hat sich Venedig geweiht, von dem sie uns die reizendsten Ansichten vorführt. Sie hat ganz das azurene Blau und die zarten Lufttöne des Südens. Glauben Sie nicht, daß ich damit die Reihe unserer Aquarellisten erschöpft habe. Es sind ihrer neunzehn; darunter Veteranen, wie Herr Eugen Lami, welcher noch immer Molière und Meyerbeer illustrirt, obwohl er über 80 Jahre alt ist, wie Herr Eugen Isabey, der trotz seiner 70 Jahre uns immer noch seine Kavaliere aus der Zeit der Renaissance vorführt. Ferner alte Herren wie Français, der berühmte Landschafter, Baron, de Beaumonts; dazu kommen die jüngeren, die Worms und Vibert, dann Herr John Lewis Brown, der geschickte Pferdemaler, der selbst den Rotröcken und Piqueurs Poesie einzuhauchen versteht. Endlich die ganz jungen Leute, wie Herr Jacquet, ein Nachkomme des Watteau, der ins 18. Jahrhundert vernarrt ist, Herr Jourdain, der Maler der freien Natur, der Sonne, der Seine bei Bougival, endlich Herr Duez, der Maler

der Meeresküste, der auch ländliche Scenen wirkungsvoll darzustellen versteht und die Reihe der Talente, von denen ich Ihnen gesprochen habe, um ein neues vermehrt hat.

Spät komme ich dazu, Sie daran zu erinnern, daß ich die Wahl des Herrn Bonnat zum Mitgliede des Instituts vorausgesagt hatte. Ich glaube, er wird sein Gewand mit den grünen Palmen schon angelegt oder auf alle Fälle wird es ihm sein Schneider doch schon geliefert haben. Für Herrn Lefuel wurde der Architekt Ginain gewählt. Er ist der Urheber unseres Tribunal de commerce; ich hoffe, Sie kennen dieses Gebäude nicht.

Die Auktion Wilson geht eben vor sich, während ich Ihnen schreibe und ich bin noch nicht imstande, Ihnen zu sagen, welche fabelhaften Preise die Hals, die Reynolds und das „Angelus" unseres Millet erreichen werden.

A. B.

Kunstlitteratur.

Kunst im Hause. 34 Tafeln Abbildungen von Gegenständen aus der mittelalterlichen Sammlung zu Basel. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Prof. Dr. Moritz Heyne. Gezeichnet von W. Bubeck, Architekt. Basel, Detloff d. J. IV, 15 S. Text, 34 Taff. Abbild. Mk. 10.

Der verdienstvolle Fortsetzer des Grimmschen Wörterbuches hat in seiner Adoptivheimat Basel seine Thätigkeit auch einem anderen Gebiete mit Erfolg zugewandt. Der „mittelalterlichen Sammlung", die auch sein Vorgänger auf dem Lehrstuhle, Wackernagel, verwaltet hatte, mit Begeisterung sich annehmend, brachte er, unterstützt von der patriotischen Bereitwilligkeit der Behörden und Privaten, eine abermalige bedeutende Erweiterung der Sammlung zustande und konnte im Frühling 1880 mit Befriedigung eine stattliche Reihe von Räumen, gefüllt mit allen möglichen, größtenteils heimischen Produkten des Kunsthandwerks von den Zeiten des Mittelalters bis zur Grenze des 18. Jahrhunderts, dem allgemeinen Besuche eröffnen. Nicht lange nach der Eröffnung schickte er ein nettes Heftchen in die Welt, einen „Führer durch die mittelalterliche Sammlung, mit zehn Holzschnitten illustrirt" (Basel, Verlag von F. Schneider), der den Besuchern die interessantesten Stücke der Sammlung angiebt und beschreibt, und bei der Jahreswende ließ er die oben bezeichnete Publikation ausgehen. Diese Publikation erfüllt einen doppelten Zweck. Sie giebt in einer Reihe trefflicher Abbildungen dem Kunsthandwerk unserer Tage sehr anregende Vorlagen und Motive und dient durch den, bei den Hauptgegenständen erschöpfenden Text ebenso wesentlich der Wissenschaft. Es ist eine sehr erfreuliche Erscheinung, daß die Schweizer Städte in neuerer Zeit der lange andauernden Verschleppung von Produkten ihrer künstlerischen und kunstgewerblichen Vergangenheit dadurch Einhalt zu thun anfangen, daß sie selbst, was noch vorhanden ist, in Museen der Heimat zu sichern bestrebt sind. Und hier steht Basel obenan, denn die dortige Sammlung ist die reichste und wichtigste unter allen ähnlichen der Schweiz. Von diesem Reichtum geben auch die Blätter dieser Publikation Zeugnis. Stickereien und Webereien vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, Möbel — einige reizende Truhen, eine höchst interessante Bettstelle, Tische und Schränke, — das ganze Getäfel eines Speisezimmers von 1607 u. s. w., Utensilien für den Haushalt von edeln Formen und mit schönen Verzierungen und dergleichen werden uns in guter Auswahl vorgeführt und sehr häufig ihre Provenienz mit der wünschenswerten Genauigkeit nachgewiesen. Die Publikation gereicht darum dem Institut wie dem Herausgeber in gleicher Weise zur Ehre, und wir sehen mit Interesse der Fortsetzung entgegen, welche die Einleitung in Aussicht stellt.

Dr. v. Lehner.

Nekrologe.

Karl Ziermann †. Die Weimarische Malerschule hat durch den am 14. Februar d. J. erfolgten, unerwarteten Tod Karl Ziermanns einen schweren Verlust erlitten; denn der Verstorbene war neben Pilz, Zimmer und Hasemann eine der Hauptstützen der dortigen naturalistischen Genremalerei. Seit dem Jahre 1875, in welchem er sein erstes Werk ausstellte, hatte sich der noch junge, 1850 geborene Maler wohlberechtigten Ruf erworben, und sein Streben wurde 1878 bereits durch die goldene Medaille anerkannt, welche er von Berlin aus für sein fein charakteristisches, humorreiches Bild: „Der Botaniker" erhielt. Manchem Besucher der derzeitigen Ausstellung wird dieser alte Professor noch erinnerlich sein, welcher, am Rande eines Sumpfes kauernd, mit seinem, für diesen Zweck zu kurzen Krückstock vergeblich nach einer seltenen Wasserpflanze langt. Schon durch das erste Gemälde Ziermanns: ein sich vor einem Hunde fürchtender Handwerksbursche, war sein Ruf begründet, und es brachte dem damals finanziell nicht Gesegneten gleich drei Bestellungen ein, wie denn auch seine ferneren Sachen, von denen wir nur den „Zerbrochenen Krug", „Beim Umzug", „Ein Prieschen", „Versperrter Weg", „Erwischter Vogelsteller" nennen wollen, seitdem stets guten Absatz fanden. — Seine Werke weisen hauptsächlich eine vorzügliche Zeichnung auf, welche von einem guten Kolorit und einer gefälligen einfachen Technik des Malens unterstützt wird. Die große Intimität des Künstlers mit der Natur, welche sich in allem von ihm Geschaffenen ausspricht, verleiht ihnen noch einen besonderen Reiz. Sein Bestes leistete er in Waldinterieurs, wie solches vor allem in „Dem Botaniker", „Ein Prieschen", „Versperrter Weg" zum Ausdruck gebracht wurde. Seine Figuren sind sämtlich äußerst charakteristisch. — Ziermann, der Sohn eines armen, subalternen Postbeamten aus Saalfeld, lernte früh Entbehrung und harte Arbeit kennen. Als vierzehnjähriger Knabe kam er zu einem Maurer in die Lehre, wurde Geselle und kam als solcher nach Leipzig. Sein Hang zur Malerei trieb ihn, dem Maurerhandwerk zu entsagen und seine künstlerische Laufbahn als Dekorationsmaler zu beginnen. Bei seinen Anlagen konnte ihm sein Meister bald größere Arbeiten selbständig überlassen, und so wurde er einst nach Berka a. d. Ilm gesandt, um dort einige Villen auszumalen. Die Besitzerin einer derselben, eine alte Dame,

welche ihn späterhin adoptirte, fand Gefallen an dem angenehmen, talentvollen Jüngling und bot ihm, trotz ihrer beschränkten Mittel, an, ihn an der Weimarischen Kunstschule studiren zu lassen. Ziermann schlug dieses erst aus und begab sich auf die Wanderschaft. Der deutsch-französische Krieg aber, welcher zu jener Zeit ausbrach, machte es ihm schwer, Arbeit und Unterhalt zu erlangen. Infolgedessen ging er dann endlich auf das großmütig gestellte Anerbieten ein und studirte in den Jahren 71—75 in Weimar erst unter Gussow und hernach unter Baur. Außer einem Winter, welchen er in Düsseldorf und einem, welchen er in München verlebte, ist Weimar und das 1½ Stunden davon entfernte Berka (in welchem er auch starb), sein Wohnsitz geblieben, und in beiden Orten sind fast seine sämtlichen Bilder gemalt, deren eine ziemlich große Anzahl vorhanden ist. Sein Talent wurde von dem größten Fleiß und eifrigem Streben unterstützt, und man muß erstaunen über die Menge sorgfältigst ausgeführter Naturstudien, welche der Verstorbene hinterlassen hat. Sein künstlerischer Nachlaß, bestehend aus Studien, einem fertigen und vier angefangenen Bildern, ist gegenwärtig in Weimar ausgestellt und von da wird er für einige Zeit in die Nationalgalerie zu Berlin kommen. — Von Freunden und Verehrern des Verstorbenen wurden bereits namhafte Summen zur Errichtung eines Grabdenkmals gezeichnet. Bildhauer Prof. Schaper erbot sich freiwillig, das Reliefporträt Ziermanns hierzu anzufertigen. S.-B.

Kunstvereine.

Bielefeld. Der von hier ausgegangene Anstoß zur Popularisirung des **Westfälischen Kunstvereins** in Münster hat in den kürzlich veranstalteten Wanderausstellungen zu Bielefeld und Dortmund glückliche Erfolge gehabt. Die hiesige dreiwöchentliche Ausstellung verursachte 550 Mk. Kosten und erzielte 773 Mk. 75 Pf. Einnahmen. Der Verkauf von 3 Bildern an Private mit 1600 Mk., von 2 Bildern zur Lokalverlosung mit 130 Mk., und von 3 Bildern mit 825 Mk. zur allgemeinen Verlosung, hat im ganzen also für 8 Gemälde 2855 Mk. ergeben. Die Zahl der hiesigen Mitglieder des Westfälischen Kunstvereins ist von 10 auf 195 mit 1170 Mk. an jährlichen Beiträgen gestiegen. Die Ankäufe des Westfälischen Kunstvereins haben sich insgesamt von 3000 auf 9000 Mk. gehoben, also verdreifacht. Das voraussichtliche Eintreten Mindens in den Verband oder den projektirten Zweigverein der Westfälischen Wanderausstellungen laßt auf ein noch besseres Resultat für die Zukunft hoffen.

Sammlungen und Ausstellungen.

S.-B. **Weimar.** Am 20. März wurde hier die Ausstellung der Kunstwerke eröffnet, welche zur Verlosung zum Besten der überschwemmten Niederländer größtenteils von der Künstlerschaft Weimars gestiftet wurden. Es ist ein erfreuliches Zeichen, daß die Schenkungen zu diesem mildthätigen Zwecke nicht allein sehr reichlich (ca. 120 Gegenstände) ausfielen, sondern auch, daß fast durchweg gute Sachen, viele von größerem Werte, zusammenkamen. Hauptsächlich sind fertige Gemälde, Skizzen, Aquarelle, Handzeichnungen und Prachtwerke vertreten. Außer den wertvollen Werken, welche die großherzoglichen Herrschaften, insonderheit Ihre Konigl. Hoheit die Frau Großherzogin, hergaben, seien von Beiträgen Weimarischer Künstler erwähnt: eine große Landschaft von Dir. Prof. Hagen, vielleicht eine der besten, welche der Meister je geschaffen, eine äußerst geschmackvolle Skizze von Woldemar Friedrich, eine Lautenspielerin von Krohn, eine italienische Landschaft von Prof. Arndt, ferner Genrebilder von Prof. Linnig jun. und sen., Prof. Gunther, Prof. Struys, Pilz, Woltze, Zimmer, hubsche Landschaften von Prof. Hummel, Tubbecke, Riedel, Buchholz, Weichberger und Koken, ein „Schafstall“ von Prof. Brendel 2c. 2c. Von den Werken auswärtiger Kunstler, welche mit der Weimarischen Kunstschule in Beziehung stehen oder standen, ist vor allen das wertvolle und schöne Tierstück, dessen Motiv auf den Zweck der Ausstellung hindeutet, von Prof. Verlat zu nennen, woran sich die Studientöpfe von Prof. Gussow und Prof. Thumann, die Genrebilder von Prof. Bishop im Haag und Prof. Baur, sowie die Handzeichnung: „Scene aus der Erdflut“, von Prof. Wieslicenus würdig anschließen. — Alles dieses und noch vieles Andere von Künstlerhand, samt dem, was von Privatleuten gestiftet wurde, machte einen äußerst wohlthuenden Gesamteindruck und würde auch zum Ankauf von Losen angeregt haben, wenn ein nicht so edler Zweck zu Grunde läge, wie die Unterstützung bedrängter Mitmenschen.

Vermischte Nachrichten.

□ **Aus den Wiener Ateliers.** Professor v. Angeli hat ein interessantes Porträt auf der Staffelei, ein hochovales Bildchen, welches die Gräfin Montenuovo als Brustbild darstellt, in etwa ¼ Lebensgröße und mit nach rechts gewendetem Profil. Ein rotes Samtkleid, ein Kragen von prächtigen Spitzen und eine Perlenschnur um den Hals bilden die elegante Toilette der schönen Blondine, an deren fein ausgeführtem Bildnis der Maler nur noch die letzten Striche zu machen hat. Ganz vollendet ist ein lebensgroßes Kniestück, die Fürstin Schwarzenberg im Jagdkostüm von grüner Seide darstellend. In der herabhängenden Rechten hält sie eine Reitpeitsche, zu welcher ein großer Hund aufmerksam emporblickt. Den Hintergrund bildet Landschaft. Demnächst soll das von Angeli in den wichtigsten Partien schon fertig gemalte Bildnis der Kronprinzessin von Deutschland zur Vollendung gelangen, sowie das Porträt der reizenden Komtesse Kinski, welche der Künstler in einem weißen Atlaskleide darstellt. Die junge Dame blickt gerade aus dem Bilde heraus und hält in ihrem linken Arme einen kleinen Hund (Rattler). Von einem anderen Damenporträt, dem der Markgräfin Pallavicini, hat Angeli erst den Kopf vollendet. Untermalt wurden von dem Künstler die Bildnisse von Prof. Billroth und Hofmarschall Graf von Larisch. — Professor E. von Blaas hat in seinem Atelier ein Ölbildchen stehen mit der Darstellung jener weitbekannten Begebenheit aus dem Leben der Kaiserin Maria Theresia, welche dem Maler den Stoff für das von ihm ausgeführte Blatt des „Kronprinzen-Albums“ gegeben hat. Bei einem Spaziergange durch die Gartenanlagen Schönbrunns, so wird erzählt, fand die große Kaiserin eine junge, von Armut und Krankheit niedergebeugte Mutter mit ihrem Säuglinge. Mitleidsvoll nahm sich Maria Theresia des kleinen Weltbürgers an. Der Maler hat den Augenblick dargestellt, in welchem man das arme Kind der Kaiserin entgegenhält. Außer dieser Komposition finden wir in Blaas' Atelier noch mehrere kleine Genrebilder, zu denen er italienische Modelle benutzt. — Bei Professor Eisenmenger ist gegenwärtig ein Deckengemälde für die Vorhalle eines großen Privathauses am Schottenring in der Entstehung begriffen. Die Komposition stellt mehrere schwebende Genien auf blauem Grunde dar; das kreisförmige Ornament des Randes wird von einem Kranze bunter Muscheln und Früchte gebildet. Außer diesem größeren Bilde, das einstweilen erst mit Wachsfarben untermalt ist, finden wir nahezu fertig das lebensgroße Porträt von Professor Ernst Brücke. Der berühmte Physiologe ist im Brustbilde gemalt und seine geistreichen Züge sind wohlgetroffen. Als Kostüm wäre statt der schwarzen Kleidung der vom Maler gewünschte Pelzrock, eine Lieblingskleidung Brücke's, für das Bild von Vorteil. — Friedr. Friedländer hat unlängst ein Aquarell mit derselben Darstellung, welche in Öl ausgeführt jetzt auf der Jahresausstellung des Wiener Künstlerhauses zu sehen ist, vollendet (toastirende Invalidengesellschaft). Das Blatt für das Kronprinzenalbum hat Friedländer ebenfalls abgeliefert; es stellt eine Gesellschaft alter Invaliden vor, die in einer Kneipe um einen Tisch gruppirt, eben das Bildnis der Prinzessin Stephanie, welches ein „Hausirer“ ihnen anpreist, mit größtem Interesse betrachten. — Camilla Friedländer ist gegenwärtig mit der feinen Ausführung eines Stilllebens beschäftigt, auf welchem wir neben einem Spiegel mit breiter und reicher Umrahmung eine hübsche Bronzestatuette erblicken, deren Original vom Bildhauer König stammt. — Bei L. Halauska sind zwei Landschaften mit Motiven aus österreichischen Gegenden (St. Veit a. d. G. und Lambach) für die zweite Abteilung der Jahresausstellung bereit. Eine Anzahl farbenfrischer naturwahrer Studien aus denselben Gegenden, welche Halauska im vergangenen Sommer besucht hat, harrt der Verwertung für größere Ölbilder. — Prof. Rudolf Huber hat jüngst ein Bild, welches einen Unfall bei einer Parforcejagd darstellt, vollendet; er ist gegenwärtig

mit einer zweiten ähnlichen Darstellung und dem Blatte für das Kronprinzenalbum beschäftigt; ersteres Bild stellt das Zurückbleiben eines von der Parforcejagd Ermüdeten dar, letzteres eine „Bärenstrecke in Munkacz"; in der Nähe des genannten Ortes hat nämlich der Kronprinz vor zwei Jahren auf Bären gejagt. Hubers Darstellung zeigt uns den Kronprinzen und die ihn begleitende Jagdgesellschaft, wie sie vom Mittelgrunde her auf die ganz vorne ausgestreckten erbeuteten Tiere zuschreiten. Huber hat ferner ein Bild begonnen, auf welchem zwei Piqueure mit grünen Jagdröcken aus dem vorigen Jahrhundert zur Darstellung gelangen. — Prof. Lichtenfels hat eine höchst charakteristische ungarische Landschaft auf der Staffelei, zu welcher der Künstler Motive aus den Gegenden des Komorner Komitates benutzt hat. Wir blicken auf ebenes Terrain, das im Vordergrund durch die leicht bewegte glänzende Fläche eines kleinen Sumpfes unterbrochen wird; weiter zurück an einigen zartgeformten Bäumen vorbeiblickend, gewahren wir niedrige Häuser und Hütten, vor denen nach rechts eine große Viehherde weidet. Obwohl das Bild erst untermalt ist (Versuch reiner Aquarelluntermalung für ein Ölgemälde), vergegenwärtigt es doch schon in hohem Grade, besonders durch die Behandlung des Himmels und der Luftperspektive, die Hitze und die drückende Atmosphäre eines Sommertages in einer weiten Ebene. Beinahe fertig ist ein Breitbild mittlerer Größe, auf welchem wir im Mittelgrunde rechts bis über die Mitte einen oben mit Bäumen und Sträuchern bewachsenen, nach vorn zu steil abfallenden Felsen erblicken. Davor breitet sich ein Sumpf aus, in welchem zahlreiche Silberreiher verteilt sind; links nach dem Hintergrunde zu verbreitet sich eine flache Gegend. Zu einer anderen Komposition, einer Waldlandschaft mit Mondaufgang, hat Lichtenfels zwei verschiedene Entwürfe gemacht; das Bild selbst ist noch nicht über die Anfangsstadien hinaus. — Bei Rob. Ruß geht eine Darstellung aus Südtirol ihrer Vollendung entgegen. Wir erblicken auf derselben im Vordergrunde gegen rechts einen Auslaufbrunnen, zu dessen Troge das Vieh des kleinen Ortes, in welchen uns der Maler versetzt, jeden Abend getrieben wird. Einige Rinder sind schon beim Brunnen angelangt, andere werden erst auf einer sich links gegen den Vordergrund ziehenden Straße herbeigetrieben. Die Gebäude, welche im Hintergrunde sichtbar sind, erglänzen im goldigen Abendschein.

□ Aus dem Kunstsalon Miethke in Wien wurde das erst vor kurzem dort eingetroffene Ölgemälde von Gabriel Max: „Die heil. Elisabeth" um den Preis von 6000 Fl. ö. W. an den Herrn Bankier Mor. Meyer in Wien verkauft. Das interessante Bild, dem, noch bevor es das Atelier verlassen hatte, ein bedeutender Ruf vorangegangen war, stellt in lebensgroßem Brustbilde ein königlich gekleidetes frühreifes Mädchen dar, halb Kind, halb Jungfrau, das mit frommen und klugen Augen den Beschauer anblickt. Der Teint ist zart-blaß. Das Bild ist pastos gemalt, und die Technik muß als höchst geistreich bezeichnet werden. Aus derselben Kunstausstellung wurde ein hübsches Tierstück von Fr. Gauermann um den Preis von 1000 Fl. verkauft. Als Käufer wird Herr Dreher genannt. Wir sehen auf dem Bilde drei Füchse um einen im Verenden begriffenen Hirsch beschäftigt; das geängstigte Hochwild vermag nicht mehr den Kopf zu erheben und wendet bloß den verzweifelten Blick nach den gefürchteten Raubtieren.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Thode, Henry, Die Antiken in den Stichen Marcantons, Agostino Veneziano's und Marco Dente's. Leipzig, E. A. Seemann. 4°. V u. 47 S. Mit 4 Heliogravüren. Mk. 4 —.

Zeitschriften.

The Academy. No. 463.
Gilchrist, M., The life of William Blake; with selections from his poems and other writings, von J. M. Gray.

Chronique des Arts. No. 10—12.
Francesco Laurana le retable de Saint Didier, à Avignon, von A. de Montaiglon. — La question orientale dans la vie de Léonard de Vinci, von J. P. Richter. — Académie des inscriptions.

Deutsche Bauzeitung. No. 20—22.
Die Konkurrenz für Entwürfe zum Empfangsgebäude des neuen Zentralbahnhofes in Frankfurt a. M. (Mit Abbild.) — Zum dreizehnten März 1881. — Schinkels Schauspielhaus. — Eines Gothikers Verehrung für den grossen Schinkel.

L'Art. No. 325.
Intailles et camées, von H. Jouin. — L'art à Sienne, von Ch. v. Weber. (Mit Abbild.) — Histoire artistique du métal, von R. Ménard.

Grenzboten. No. 11.
Die Düsseldorfer Schule 1. Geschichte der Akademie; Cornelius; Der Reorganisator Schadow; von A. Rosenberg.

Gewerbehalle. No. 4.
Gebenktafel der Marguerite de Valois, Königin von Navarra, in getriebenem Gold und ciselirtem Silber von L. Falize in Paris; Dekorative Details von Bauwerken in Graz aus dem 17. und 18. Jahrhundert. — Moderne Entwürfe: Schreibtisch, Stuhl und Tisch; Laternen; Büffet in gewichstem Nussbaumholz; Geschmiedetes Thor vom Palais Borsig in Berlin; Borduren für Damast-Weberei.

Journal des Beaux-Arts. No. 5.
Deux écrivains d'art: MM. R. Ménard et E. Chesneau, von H. Jouin.

Kunst und Gewerbe. No. 3.
Ueber Kleinwerke italienischer Schmiedekunst, von R. Steche. (Mit Abbild.) — Die Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer zu Brüssel, von H. Billung. (Mit Abbild.) — Aus der Permanenten Ausstellung des Bayerischen Gewerbemuseums; Kunstgewerbliches aus München; Die Patentausstellung 1881 in Frankfurt a. M.; Das technologische Gewerbemuseum in Wien; Ungarische Majoliken.

Revue des Arts décoratifs. No. 11.
E. Lechevallier Chevignard, von G. Duplessis. — La décoration murale à Pompei, von Rioux Meillon. — Planche: Vase en bronze chinois; Frontispice de l'Oraison funèbre du Grand Condé, von Lechevallier-Chevignard; Projet de vitrail pour la Cathédrale d'Orléans, von demselben.

Inserate.

Da ich bis Anfang Mai verreist sein werde, bitte ich, inzwischen alle Korrespondenzen, die sich auf die Redaktion beziehen, ausnahmslos an den Herausgeber, Herrn Prof. v. Lützow in Wien, zu richten.

Leipzig, 24. März 1881. **E. A. Seemann.**

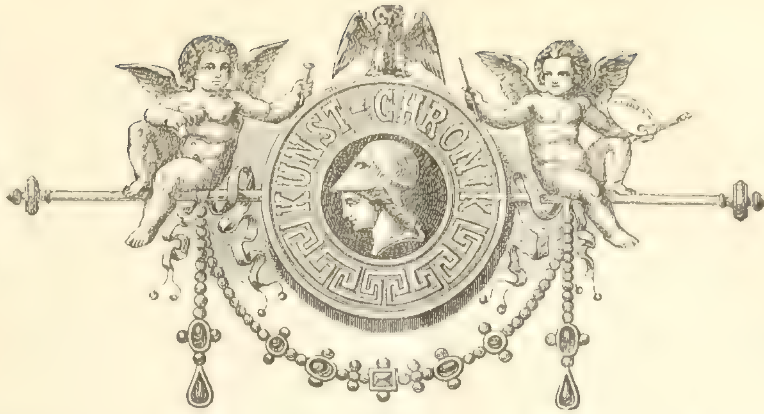
Hierzu eine Beilage von Paul Neff in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

14. April



Nr. 27.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

I.

Die diesjährige Ausstellung im Wiener Künstlerhause zählt nicht zu den glücklichsten. Nicht darum, weil in derselben kein Sensationsbild zu finden ist, auch nicht weil die bewährten Künstler zumeist mit Werken vertreten sind, die an ihre besten Leistungen nicht heranreichen, endlich nicht weil bedeutende Künstler, die man gewohnt ist im Künstlerhause vertreten zu finden, die Ausstellung nicht beschickt haben, sondern vornehmlich darum, weil die Aufnahmsjury nicht strenge genug vorgegangen ist und eine Anzahl von Bildern und Kartons aufgenommen hat, die unter dem Niveau guter Schülerarbeiten stehen. Auch letzteren hätte in beschränkterer Weise Zutritt gewährt werden sollen; dadurch wäre es vermieden worden, daß die ganze Ausstellung unter dem Zeichen des „Stillleben" steht. Schrödl, Eibl haben in diesem Fach wie gewöhnlich Vortreffliches geleistet, Charlemont hat schwächere Leistungen eingesendet als letztes Jahr, dagegen hat Kunz in München durch zwei Stillleben, die er unter den Auspizien Lenbachs und Fritz Kaulbachs malte, alle Fachgenossen auf der Ausstellung in den Schatten gestellt. Nach der Seite der Wahrheit hin könnten beide Stillleben jedenfalls noch einige Steigerung erfahren; es wäre zu wünschen, daß der junge Maler sich es angewöhnte, die Natur ohne Brillen anzusehen und seien diese auch die eines alten Niederländers, da er sonst nie ein Sohn der Natur, sondern höchstens ihr Neffe genannt werden könnte. Es ist eine starke Beimengung von Manier in diesen Bildern und nur ein schwacher Trost, daß diese Manier eine recht vornehme ist. Als Beweis für die Richtigkeit dieses Vorwurfes ist es anzusehen, daß sogar die Nachdunkelung der Schatten auf alten Bildern hier künstlich nachgeahmt ist, wie man etwa Patina auf galvanoplastischen Reproduktionen nachmacht.

An Landschaften weist die Ausstellung mehrere vortreffliche Arbeiten auf, doch sind dieselben durchgehends von älteren anerkannten Kräften. Wir vermissen neuerdings die Fruchtbarkeit der Wiener Landschaftschule, wie sie zu jener Zeit bestand, als Ruß, Jettel, Schindler u. s. w. in rascher Folge emportauchten, um sich dauernden Ruf zu erwerben. Die geologischen Landschaften von Lichtenfels, für das Museum der neuen Universität gemalt, und das Motiv an der Straße von Botzen von R. Ruß, sowie die geologischen Bilder des Letzteren vertreten in würdiger Weise beide Meister, ohne jedoch zu dem Besten zu gehören, was dieselben geleistet, wodurch es zu erklären ist, daß Willroider aus München auf diesem Gebiete den Sieg davongetragen hat. Seine „Landschaft aus Oberbayern" ist ein gediegenes, poetisch empfundenes Bild von großer Kraft und Wahrheit in der Farbe und edler Zeichnung. Schönleber, Neubert und Wenglein aus München reihen sich ihm würdig an und helfen ihm den Sieg der dortigen Landschaftsmaler zu einem vollständigen zu machen.

Da wir unsere Besprechung in aufsteigender Linie mit dem Stillleben beginnen mußten, so wollen wir jetzt der Genrebilder gedenken, unter denen mehreres besonders Lobenswerte zu finden ist. Zunächst wäre Holmbergs „Patronatsherr" zu erwähnen, ein Bild

voll feinen Humors und großer malerischer Vorzüge. Fröschls „Liebespaar“ ist innig empfunden und besonders fein in der Farbe. Daß man dadurch an keinen Meister „erinnert“ wird, möchten wir als besonders lobenswert betonen. Gysis zeigt uns mit gewohnter Meisterschaft einen blonden Maler in einem griechischen Bauernhause. Die gemütlichen heiteren, aber charakteristischen Typen und malerischen Trachten erhöhen den Reiz des Bildes, welches Abouts „Roi de la montagne“ widerlegt, und beweist, daß man in Griechenland außerhalb der Thore Athens sich zum mindesten nicht schlechter befindet als etwa außerhalb Palermo's. Das Thema ist schon öfter behandelt worden, und wir freuen uns, daß ein bedeutender Maler es wieder aufnahm. Das Haschen nach „Nouveautés“ ist in der heutigen Kunst eine wahre Kalamität geworden, und es wäre ein Zurückkehren zu der alten Weise, da Typen sich entwickeln und ausleben konnten, für die Gediegenheit der Kunstleistungen von größtem Nutzen. Lindenschmits „Faust in Auerbachs Keller“ hat des Vortrefflichen vieles, und wäre die Figur des blonden vollbärtigen Studenten, der dem Beschauer das Glas entgegenhält, und der Kopf des Schankmädchens besser gelungen, so wäre das Bild ganz ausgezeichnet. Roqueplan sagt, daß jede, auch die häßlichste Frau einen Moment hat, in dem sie schön ist und nennt das „beauté du diable“; die Kunst muß diesen Augenblick zu erfassen und wiederzugeben wissen; mißlingt es, so sind alle übrigen Vorzüge nicht imstande, uns dafür zu entschädigen. Lindenschmits Bild ist besonders schön in der Farbe, aber es sind darauf auch vorzüglich gezeichnete Einzelnheiten, so z. B. die Hände des Schankmädchens, der mit aufgestrecktem Ärmel hingelümmelte Jüngling u. s. w. — Mašić, ein Schüler Lindenschmits, steht mehr unter dem Einfluß Fortuny'scher Bilder, die er in Paris studirte, als unter dem seines Meisters und doch wäre dieses dem jungen Künstler von großem Nutzen. Das „Slawonische Gänsemädchen“ ist ein Bild, welches von ungewöhnlicher Begabung Zeugnis ablegt. Verglichen mit den früheren Leistungen dieses jungen Koloristen muß es auch als ein entschiedener Fortschritt auf dem Wege der künstlerischen Wahrheit angesehen werden. Von den Münchener Künstlern ist noch Puteani zu erwähnen, dessen Komposition an Lebendigkeit, Frische der Farbe und flottem Vortrag nichts zu wünschen übrig läßt. Hugo Kauffmann hat sich schon mehrfach mit seinen charakteristischen Bildern in Wien eingestellt und wußte auch in seine kleineren Arbeiten die Vorzüge seiner größeren Bilder zu übertragen, wovon die diesmalige Ausstellung Zeugnis ablegt. Wenn wir noch Harburgers Bildchen, der polnischen Maler Kovalski und Streit tüchtige Leistungen und Schlitts schon öfter ausgestellte „Konfrontation“ erwähnen, so haben wir alles Beachtenswerte von Münchener Künstlern in der diesmaligen Ausstellung erschöpft. Von sonstigen auswärtigen Malern sandten aus Venedig Rotta und Eugen Blaas sehr schöne Genrebilder ein. Letzterer weist in seinem venetianischen Bilde trotz der kühlen Farbe einen entschiedenen Fortschritt gegen seine früheren venetianischen Kostümbilder auf. Jutz in Düsseldorf und Maffei in München, sowie Pratere in Paris haben gute Tierstücke ausgestellt.

Da die besten Wiener Genremaler die Ausstellung nicht beschickten, ist in diesem Fach wenig Gutes aus Wien zu sehen. Friedländer variirt wieder mit merkwürdiger Geduld und Ausdauer das Thema der grauröckigen Invaliden; Myrbach bringt sehr hübsche Soldatenbilder und Alwin Stein unter dreien ein gutes Aquarell, einen alten Mann vorstellend, der aus einem großen Portefeuille Zeichnungen herausnimmt und betrachtet. Alts Architekturbilder sind, wie immer, vorzüglich. — O. Wagner stellte ein beachtenswertes Projekt zu einem Wiener Goethe-Standbild aus. — Die große Historie ist auf der Ausstellung durch Hynais in Paris am besten repräsentirt. Der junge Künstler, ein Schüler Feuerbachs und jetzt Gérôme's, hat sich noch nicht aus der Sturm- und Drangperiode herausgearbeitet und wendet in seinem „Samson“ alle Kraft noch nach der unrichtigen Seite an. Inniges Empfinden, verklärtes Darstellen des Wirklichen, edle Auffassung und klarer Vortrag sind ihm noch Nebensache, forcirte Bewegung, gesuchte Effekte und allzu aufdringliches Betonen seiner ungewöhnlichen technischen Fertigkeit Hauptsache. Es ist aber in dem Bilde des jungen österreichischen Stipendiaten soviel Können und Talent, daß sich derselbe ohne Zweifel in nicht allzuferner Zeit zu höchst bedeutenden Leistungen durcharbeiten wird. — Die übrigen historischen Bilder sind nicht erwähnenswert. Romako's unglückliche Experimente haben mehr pathologisches Interesse als Kunstwert; Ohme's Patrizierhochzeit ist trefflich in der Behandlung, doch sind die Hauptfiguren durch das Nebensächliche unterdrückt; Sindings Wasserfrau ist zu naturalistisch gehalten und die Idee zu Heydens großem Bilde in keiner glücklichen Stunde entstanden, Bergers Rebekka unerquicklich. — Porträts von Angeli und Griepenkerl sind das Beste dieser Gattung auf der Ausstellung. Indem wir unseren Bericht, der wider unseren Willen und Wunsch so kurz und summarisch ausfallen mußte, beschließen, müssen wir noch erwähnen, daß sich auch die ausgestellten Skulpturen nicht über das Niveau gewöhnlicher guter Durchschnittsleistungen erheben. Hoffentlich wird die am 16. d. M. zu eröffnende zweite Serie der Ausstellung uns mehr Bedeutendes bringen.

J. K.

Raffaels Tag- und Nachtstunden

und das

Badezimmer des Kardinals Bibbiena.

Nachdem im Laufe des vorigen Jahres der bekannte Cyklus angeblich von Raffael herrührender schwebender weiblicher Gestalten, welche die zwölf Tag- und Nachtstunden darstellen, durch das Brockmannsche Atelier eine, freilich nur auf die Köpfe sich beschränkende, photographische und später durch die artistische Anstalt von Gustav W. Seitz in Wandsbeck eine chromolithographische Reproduktion erfahren, werden gegenwärtig gleichfalls in Lichtdruck vervielfältigt, „Raffaels Tag- und Nachtstunden, zwölf Frauenköpfe nach den Wandgemälden im Vatikan" durch die Verlagshandlung von Edw. Schloemp in Leipzig angekündigt. Ohne darüber urteilen zu wollen, welchen Wert diese verschiedenen Publikationen, insbesondere diejenigen, die nur die Köpfe wiedergeben, etwa haben, möchte ich, hauptsächlich veranlaßt durch den oben angeführten Titel des jüngsten Unternehmens, der mit absoluter Bestimmtheit die Originale als im Vatikan befindlich bezeichnet, die Gelegenheit ergreifen, darauf hinzuweisen, daß die Frage nach der Provenienz der in Rede stehenden Figuren eine völlig offene ist. Ich würde diesen Hinweis für überflüssig halten, wenn nicht die Thatsache, daß man es wagen darf, dem Publikum diesen Figurencyklus auf die angegebene Weise aufzutischen, darauf schließen ließe, daß in weiteren Kreisen denn doch ein ziemliches Dunkel über den Gegenstand herrschen muß.

Daß die zwölf Allegorien, die sich unverkennbar als Nachahmungen antiker Dekorationsmalereien dokumentiren, auf Entwürfen von Raffaels Hand beruhen, ist eine Annahme, die zumal in solcher Allgemeinheit wohl von keinem Kundigen geteilt werden wird, wenn auch teilweise Anklänge an Raffael sich bemerken lassen. Figuren dagegen, wie die mit Fackel und Rosen ausgestattete erste Tagesstunde, oder die andere, die mit der Rechten nach dem Monde deutet, zeigen vielmehr jene oberflächliche, kalte Auffassung, wie sie bei den Nachahmern des Guido Reni sich breit macht, und die Allegorie des Mittags (die Figur mit dem Rauchfaß), die sich auf den ersten Blick als eine im Gegensinne gezeichnete Kopie der raffaelischen Galatea erweist, von der sie lediglich in den unteren Extremitäten und einem unwesentlichen Gewandmotiv abweicht, fällt natürlich bedeutend gegen die Urheberschaft Raffaels ins Gewicht. Am ehesten läßt sich noch bei der schwungvoll bewegten Gestalt des Morgens, der Personifikation der Abenddämmerung und der ersten und vierten Nachtstunde, die sich durch Einfachheit und edeln Linienrhythmus auszeichnen, raffaelischer Einfluß annehmen, während es bei der Gestalt der Mitternacht, die dichtverhüllt unter dem Zeichen Saturns daherschwebt, und der anderen Nachtstunde mit der Sanduhr sehr gewagt sein möchte, einen solchen zu konstatiren.

Die farbigen Wiedergaben, die von Michelangelo Maestri und — im Auftrage der Königin von England — von Consoni angefertigt wurden, fußen, um dies nebenbei zu bemerken, auf älteren Kupferstichen, und können also keine Authenticität beanspruchen.

Ob und wo nun aber diese Figuren als Wanddekorationen — denn als solche sind sie ja offenbar gedacht — gedient haben, darüber ist bis zu diesem Tage schlechterdings nichts bekannt geworden. Passavant glaubt sie in seinem Raffaelwerke (Deutsche Ausgabe III, 173; französ. Ausg. II, 353) „in irgend einem Palaste Roms ausgeführt", eine Annahme, die weder zu beweisen noch zu widerlegen ist; es ist jedoch kaum vorauszusetzen, daß die fraglichen Originale, wenn jemals in Rom befindlich, noch jetzt daselbst existiren, da sie in diesem Falle wohl schwerlich bis zum heutigen Tage verborgen geblieben wären. Sie aber in den Vatikan zu verlegen, wie es noch immer ab und zu geschieht, das beruht auf einer groben Verwechselung mit einem anderen Freskencyklus, der ehemals, wie wir wissen, das Badezimmer des Kardinals Bibbiena schmückte.

Hinsichtlich des Badezimmers (der sogen. stufetta), das sich im dritten Stockwerk des vatikanischen Palastes befindet und im Auftrage des Kardinals Bibbiena, wie aus dem bekannten Briefe Bembo's vom 19. April 1516 hervorgeht, von Raffael mit mythologischen Fresken erotischen Inhalts versehen wurde, sind wir ausschließlich auf die Angaben Passavants angewiesen (D. A. I, 285 ff.; II, 277 ff.), die nach Maßgabe einzelner spezieller Notizen auf Autopsie zu beruhen scheinen. Neuere Mitteilungen besitzen wir nicht; alle späteren Kunstschriftsteller, die über das Badezimmer handeln, folgen vielmehr der Passavantschen Beschreibung, da der Zutritt zu dem Raume seit langer Zeit ein Ding der Unmöglichkeit ist. Ich selbst machte im Sommer vergangenen Jahres die größten Anstrengungen, mir die Erlaubnis zur Besichtigung desselben zu erwirken, erfuhr indes von Giacometti, dem Direktor der vatikanischen Sammlungen, daß dieses Privatzimmer absolut unzugänglich sei, „per evitare ogni chiacchiera", da die Fresken wahrscheinlich sich nicht im besten Zustande befänden. Von einem höheren Geistlichen, Msg. Don Marcello Massarenti, der in demselben Stockwerk des Vatikans wohnt, in dem sich die stufetta befindet, und der beiläufig bemerkt eine sehr reichhaltige und zum Teil wertvolle Gemäldesammlung besitzt, ward mir sodann die wiederholte Versicherung, daß die Malereien des kleinen, von einem einzigen Fenster erhellten Badezimmers, in dem er unter dem vorigen,

ihm befreundeten Inhaber aus- und eingegangen, bis auf ganz geringfügige Farbenspuren zerstört seien, keine einzige Figur, ja kein Kopf auch nur halbwegs erhalten sei, was nicht zu verwundern, da das Zimmer unter den letzten drei Inhabern abwechselnd als Waschraum und Rumpelkammer (ripostiglio) gedient habe und gegenwärtig, wo es auch ihm unzugänglich, in ähnlicher Weise verwendet werde. So bieten uns denn zur Beurteilung dieser Kompositionen, von denen vier (die Geburt der Venus, Venus und Amor auf Delphinen reitend, die verwundete Venus und Amor, Venus als Dornauszieherin) höchst wahrscheinlich auf raffaelische Entwürfe zurückgehen, nur Kupferstiche einen Anhalt, da sich die Kopien in der Villa Palatina seit Jahrzehnten der Besichtigung entziehen. Daß aber die „Tag- und Nachtstunden" in dem kleinen Raume, in dem sowohl die Wände als auch die Decke von anderen Darstellungen vollständig ausgefüllt waren, sich nicht befanden und nicht befinden konnten, ist aus Passavants Beschreibung klar ersichtlich, und es wäre nachgerade wohl an der Zeit, wenn schon die Bezeichnung „Raffaels Tag- und Nachtstunden" nach wie vor sich in Gebrauch erhalten wird, wenigstens den Vatikan als Herberge dieser problematischen Kompositionen fallen zu lassen.

Paul Schönfeld.

Ein neuer Kupferstich.

Ein neuer Stich von Friedrich Weber ist nicht nur für das Vaterland des Meisters, sondern weit über die Grenzen desselben hinaus eine willkommene Gabe; denn längst haben Webers Werke im Auslande die ihnen gebührende Anerkennung gefunden. Besonders in Frankreich, wo Weber als Schüler Oberthürs und Forsters seine Studienjahre verlebte. (Vgl. Vapereau's Dictionnaire des contemporains von 1870, S. 1845—1846.) Schon 1847 ward der Künstler im Pariser Salon durch eine Medaille ausgezeichnet, und seitdem brachte ihm jedes folgende Jahrzehnt neue Lorbeeren. Wir finden seinen Namen unter den Preisgekrönten von 1859 und 1863 und unter den Preisgekrönten der letzten Pariser Weltausstellung von 1878. Aber auch in Deutschland hat Webers Namen einen guten Klang, 1874 z. B. wurde er zum Mitgliede der Berliner Akademie ernannt. Ein flüchtiger Blick auf das Werk des Baseler Kupferstechers genügt, um einzusehen, daß die vielen Auszeichnungen, die ihm zu teil geworden, durchaus gerecht und wohlverdient sind. Es wird in der That wenige Stecher geben, die sich wie er in die Werke der alten Italiener und Deutschen eingelebt haben. Blätter wie Raffaels Vierge au linge, wie Tizians „Himmlische und irdische Liebe", Blätter wie die sogenannte Violanta des Bordone, wie Holbeins Lais Corinthiaca und die Bella Visconti aus der Sammlung Rothpletz befinden sich in den Händen aller derer, welche Sinn haben für die Feinheiten der Grabstichelarbeit.

Das Blatt, dem diese Zeilen gewidmet sind, hat im Gegensatz zu den meisten bisherigen Arbeiten Webers mehr ein lokales Interesse. Es führt uns die Züge des für die Entwickelung des schweizerischen Heerwesens leider zu früh gestorbenen Oberst Siegfried vor. Hermann Siegfried war der Leiter der kartographischen Arbeiten des eidgenössischen topographischen Büreau und der Chef des eidgenössischen Stabsbüreau; seine Leistungen kommen nicht nur der Militärwissenschaft, sondern jedem Gebildeten zu gute. Es war deshalb ein glücklicher Gedanke von seiten der Stabsoffiziere, den vielen Freunden und Verehrern Siegfrieds das wohlgelungene Porträt desselben als Andenken darzubieten. Um das Charakteristische im Kopfe seines Modells zum vollen Ausdruck zu bringen, hat Weber die en face-Stellung gewählt. Der Soldat, ein rüstiger Sechziger, steht im Waffenrocke vor uns, unentwegt geradeaus blickend. Sein Haupt, aus dessen Zügen Energie und Strenge sprechen, wird von dichten weißen Haaren und einem kräftigen Vollbart umrahmt; das Mißmutige und Ernste seines Blickes erscheint durch die Brille, welche er trägt, etwas gemildert. Der Willensstärke des Militärs stand die hohe Intelligenz des Bürgers zur Seite, auch diese spiegelt sich in Webers Stich klar wieder. Die technische Ausführung des Blattes läßt nichts zu wünschen übrig, die Behandlung des Waffenrockes zeugt von Geschick, die des Haares von großer Virtuosität. Den Preis des Blattes hat die Dalpsche Buchhandlung in Bern für die Ausgabe avant la lettre auf zwanzig Franken und für die Ausgabe mit der Schrift auf sechs Franken festgesetzt.

Wir wollen schließlich den Lesern dieser Zeilen noch die Mitteilung machen, daß Weber im Auftrage des schweizerischen Kunstvereins damit beschäftigt ist, Luini's Madonna au trois roses in der Brera zu stechen. Möge es dem tüchtigen Künstler, der nun schon hoch in den Sechzigern steht, vergönnt sein, seinem reichhaltigen Werke noch mehr als ein neues Blatt hinzuzufügen!

Zürich, den 19. März 1881. Carl Brun.

Kunstlitteratur.

Turnier-Buch Herzog Wilhelm des Vierten von Bayern von 1510–1518. Facsimile nach dem Original manuscript herausgegeben von Franz Reichardt, Maler und königlich autorisirtem Gemälde-Restaurator. München, 1880. J. A. Finsterlin.

Unter den litterarischen und Kunstschätzen, welche Herzog Bernhard von Weimar nach seinem Einzuge mit Gustav Adolf in München am 17. Mai 1632 als Kriegsbeute mit sich fortnahm, befand sich auch das „Turnier-Buch" des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern. Der Herzogs Wappenmeister Hans Schenk hatte jedes während der Jahre 1510 bis 1518 abgehaltene Turnier, an welchem sich sein Herr beteiligt, mit gewissenhafter Sorgfalt notirt, Kostüm und Wappen der Turnierenden, Schmuck und Bezäumung der Pferde samt den Turnierlanzen und dem Verlauf des Turniers beschrieben und ließ nach diesen Aufzeichnungen durch den Maler H. Ostendorffer von Regensburg in den Jahren 1541 bis 1544 die 31 Darstellungen in ein hierzu gefertigtes, in starken reich verzierten Ledereinband gebundenes Pergamentbuch malen. Dieses Buch nun, das seit dem 17. Jahrhundert der Bibliothek zu Weimar einverleibt war, erbat sich im Jahre 1816 der damalige Kronprinz und nachmalige König Ludwig I. von Bayern von dem Besitzer zu dem Zwecke, davon eine getreue Kopie nehmen zu lassen. Der Herzog übersandte aber das wertvolle Buch dem Könige als Eigentum unter der Bedingung, daß er eine Kopie davon bekäme. König Ludwig überwies dasselbe der Hof- und Staatsbibliothek in München und ließ durch Klemens und Theobald Sennefelder, Brüder des Erfinders der Lithographie, eine Kopie herstellen. Das Werk ist inzwischen längst aus dem Buchhandel verschwunden, und sind auch sämtliche Steine abgeschliffen.

Gelegentlich des im vorigen Jahre gefeierten siebenhundertjährigen Regierungs-Jubiläums des Hauses Wittelsbach nahm der Maler und Gemälde-Restaurator Franz Reichardt aus diesen Umständen Anlaß, eine neue Facsimile-Ausgabe nach dem Original herzustellen, deren Widmung König Ludwig anzunehmen geruhte.

Die Konturen des Originals sind mit spitzer Feder umrissen und mit Farbe ausgefüllt, viele Stellen mit Gold und Silber aufgehöht. Wo nicht Deckfarben zur Anwendung kamen, sieht man die Schattenpartien durch Schraffirung angezeigt, sonst durch Auftrag dunkler Farben hervorgehoben. Diese Behandlungsweise giebt die Kopie Reichardts auf das getreueste wieder, und wir begegnen in dieser auch den scheinbar unbedeutendsten Einzelheiten des Originals, die uns dasselbe trotz oder richtiger wegen seiner naiven Darstellung so wertvoll machen. Wer sich über Kostüm, Rüstung und Zäumung der Turnierenden und ihrer Rosse eingehend unterrichten will, findet in diesem Turnierbuch eine außerordentliche Fülle des interessantesten Details, und auch über andere kulturgeschichtliche Momente, wie über die von den Turnierenden geführten Wahlsprüche, die nicht für immer angenommen, sondern gelegentlich gewechselt wurden, mancherlei Aufschluß.

Die Teilnahme für Reichardts schönes Unternehmen ist namentlich auch in fürstlichen Kreisen eine höchst erfreuliche.

Carl Albert Regnet.

Kunstvereine.

Der Kölnische Kunstverein hielt am 30. März im städtischen Museum seine diesjährige ordentliche Generalversammlung ab. Vor Eintritt in die Tagesordnung gedachte der Präsident, Herr Geheimrat Dagobert Oppenheim, mit warmen Worten der heimgegangenen Vorstandsmitglieder, Herren Johann Maria Farina und Rechtsanwalt Welter, sowie des Ausschußmitgliedes Herrn C. Tisch, von denen der erstere dem Vorstande seit der Gründung des Vereins im Jahre 1839 ununterbrochen angehört hat. Die Verdienste der Entschlafenen um den Verein wurden denselben immerdar ein ehrendes und dankbares Andenken sichern; die Versammlung erhob sich zum Zeichen der Zustimmung von ihren Sitzen. In die erledigten Stellen im Vorstande wurden sodann die Herren Regierungsrat Florschütz und Friedrich v. Wittgenstein gewählt; in den Ausschuß treten durch Neuwahl ein die Herren Regierungsrat v. Stockhausen, Dr. Canetta, J. M. Farina jun. und Heinrich Stein. Zur Berichterstattung über die Wirksamkeit des Vereins im abgelaufenen Jahre übergehend, bemerkte der Vorsitzende mit Genugthuung, daß die unausgesetzten Bemühungen der Verwaltung um die weitere Ausdehnung des Instituts von einem recht erfreulichen Erfolge begleitet gewesen seien. Wenngleich durch Austritt und Sterbefälle von den aus dem Jahre 1879 herübergekommenen 2842 Aktien 174 verloren wurden, so gelang es dagegen wieder, 294 neue Mitglieder zu gewinnen. Hiernach ergiebt sich für das Jahr 1880 ein Zuwachs von 120 und eine Gesamtzahl von 2962 Aktien, die größte Anzahl seit dem nunmehr 41jährigen Bestehen des Vereins; die Einnahme hieraus beträgt 44430 Mk. Die Beschickung der permanenten Ausstellung umfaßte im vergangenen Jahre 806 Ölgemälde, 31 Aquarelle, Zeichnungen und Kupferstiche, 8 plastische Werke in Marmor und 23 in Gips, Bronze u. s. w., zusammen 868 Kunstwerke. Hiervon wurden angekauft: zur Verlosung unter die Vereinsmitglieder 18 Ölgemälde und 15 Kupferstiche avant la lettre chin. zum Gesamtpreise von 17450 Mk.; durch Private 31 Kunstwerke zum Betrage von 31295 Mk. und vom Central-Dombauverein für die jüngste Dombaulotterie 79 zum Gesamtpreise von 54990 Mk. Der Absatz in der Kunstausstellung ergiebt also 143 Werke mit einem Erlöse von 106735 Mk. Nach dem Rechnungsabschluß betrug die Gesamteinnahme im Jahre 1880: 174761 Mk., der eine Ausgabe von 137482 Mk. gegenübersteht, so daß der Verein einen Reservefonds von 37279 Mk. aufzuweisen hat. Für das laufende Jahr wird als Nietenblatt ein Kupferstich von G. Goldberg in München nach einem Bilde „Frühlings-Erwachen" von E. Kaiser daselbst ausgegeben werden. Für die Jahre 1882 und 1883 wird ein großer figurenreicher Kupferstich von A. Wagenmann in München nach Defreggers Gemälde „Das letzte Aufgebot", und für die Jahre 1884 und 1885 das Pendant zu diesem Blatte, ein Kupferstich von F. Zimmermann in München nach dem Bilde „Heimkehr der Sieger" von Defregger, zur Verteilung gelangen. Auf die Erwerbung von Kunstwerken für die im Dezember d. J. stattfindende Verlosung kommen voraussichtlich 20000 Mk. zur Verwendung. Es ist dazu jetzt schon eine größere Anzahl ansprechender Gemälde von namhaften Künstlern ange-

kauft, darunter Werke von Professor Max Schmidt in Königsberg, H. Kauffmann in Hamburg, F. Steegmann, J. Jansen, Th. v. d. Beck, A. Lins, H. Krüger, G. Süs, H. Deiters und G. Oeder in Düsseldorf; E. Stieler, A. Werner, F. Leinecker, Th. Köth, L. Faustner, H. Vosberg und Horst-Hacker in München. Wir haben schon wiederholt den Wunsch ausgesprochen, den Kunstverein durch eine rege Beteiligung in der gebildeten und wohlhabenden Bürgerschaft von Köln und den Nachbarstädten stetig wachsen zu sehen. Die Teilnahme an der jährlichen Verlosung, ein hübsches Nietenblatt und der freie Eintritt ins Museum bieten gewiß einen reichlichen Ersatz für den 15 Mk. betragenden Jahresbeitrag. In Köln zählt der Verein 1300 Mitglieder.

(Köln. Zeitg.)

Sammlungen und Ausstellungen.

|| **Österreichischer Kunstverein.** Michael Zichy beherrscht fortwährend die Ausstellungen im Schönbrunnerhause zu Wien, nicht etwa mit rasch hingeschriebenen Kleinigkeiten oder mit Kunstwerken von bescheidenen Dimensionen; zumeist sind es Kolossalgemälde oder gar Cyklen von solchen, an denen manch' anderer ein Jahr lang zu malen hätte, — hier jedoch jeden Monat etwas Neues! Das unlängst besprochene „Geisterbild" hat seine Wanderung zunächst nach Deutschland angetreten, und wieder stehen wir vor Bildern, in welchen dämonische Mächte zur Darstellung kommen, Mächte des Sinnenreizes, durch welche die Menschheit dem Verderben zugeführt wird. Von dem Vorwurfe, daß Zichy in seinen Kompositionen oft die Tendenz durch die angewandten Mittel vernichtet und nur deshalb die Vergänglichkeit predigt, um das Sinnliche pikanter hervorzukehren, ist er wohl auch in den gegenwärtigen Bildern nicht ganz frei zu sprechen, doch hat diesmal die Phantasie etwas strenger Maß gehalten und der Künstler den Stoff mehr konzentrirt. Der Sirene, die auf wildem Felsenriff mit ihren Verführungskünsten den Seefahrer herbeilockt, um ihn den Untiefen zuzuführen, ein Gegenstück aus der modernen Welt zu geben, ist für einen Tendenzmaler, wie Zichy, ein willkommener Gedanke, und der Künstler hat denselben auch in umfassender Weise ausgebeutet, diesmal in drei getrennten Bildern. Auf dem ersten sehen wir das schöne Weib in der Mondnacht auf der Felsenklippe sitzend, wie sie durch Gesang ihre Opfer herbeilockt; zu ihren Füßen bemerkt man Gerippe und Menschenknochen, als Reste der bereits zu Grunde Gegangenen. Das zweite Bild schildert uns den Morgen nach der Sturmnacht; das weibliche Seeungeheuer verwandelt sich in Stein und zu seinen Füßen liegt, in das eigene Netz verstrickt, ein Fischer als Leiche. In dem dritten Bilde endlich herrscht die moderne Sirene umgeben von ihren Opfern. Auf einem Prachtdivan sitzt in kokettem Anzug das verführerische Weib und hält Perlen und Geschmeide frohlockend empor, während zu ihren Füßen Goldstücke und Banknoten aus aller Herren Ländern aufgehäuft liegen. An ihrer Seite ruht in Traume versunken der verblendete Jüngling; der ungetreue Gatte stößt sein verzweifelndes Weib zurück und drängt sich heran; der zum Verschwender gewordene Geizhals kniet zu ihren Füßen und wirft Hände voll Geld in ihren Schoß; daneben naht ein alter hagerer Frömmler und aus dem Hintergrunde starrt ein wahnsinnig gewordener Banqueroutier auf die Reizende, die sich ebenso wenig um das Schicksal ihrer lebenden Anbeter kümmert, wie sie der Anblick eines im Zweikampf Gefallenen aus der Fassung bringt. Die Scene ist äußerst realistisch in der bekannten Malweise Zichy's dargestellt und offenbart durchweg den genialen Zeichner. Namentlich ist das Nackte mit viel Bravour behandelt und zeigt ein sorgfältiges Studium, wenngleich der Vortrag etwas dekorativ ist. — Hippolyt Lipinski's „Ernte und Hochzeitsfest", eine Reminiscenz an die im Vorjahre stattgefundene Kaiserreise nach Galizien, ist, soweit es die gegebenen Dispositionen zuließen, recht gelungen komponirt und sehr fleißig durchgeführt; namentlich zeigen die Bauerngruppen, die mit ihren Gaben an den Monarchen herantreten, ganz treffliche Einzelheiten. Nicht so glücklich war jedoch der Künstler in der Gesamtstimmung und Farbengebung. Es scheint, als hätte er sich von Matejko verleiten lassen, alles im vollsten Lichte zu malen. Es ist ihm aber nicht gelungen, das künstliche Licht (die Scene spielt in einem von Lampen beleuchteten Saal) in voller Täuschung zur Geltung zu bringen, und dann ist so viel Rot und Gelb in den Kostümen, daß die blauen Uniformen in schreiender Dissonanz herausleuchten. In der Beleuchtung ist Siemiradzki Meister; sein Sonnenlicht malt ihm nicht leicht Einer nach. „Die Verfolgung eines Schmetterlings" ist der Titel seines neuesten Gemäldes, welches zwei allerliebste Kinder — Paul und Virginie, in die antike Zeit versetzt — zur Darstellung bringt, wie sie in einer ganz romantisch gestalteten Waldgegend einem „Schwalbenschwanz" nacheilend, endlich an einem Brunnen in Buschwerk „Halali" machen. Die Sonne blinkt malerisch durch die Zweige, alles duftet in herzerfreuender Frische, das Ganze ist ein reizendes Idyll und nur schade, daß die Gestalten und besonders das heraneilende Mädchen an störenden Zeichenfehlern leiden. Sonst ist diesmal die Genremalerei durch kleinere, aber recht gute Bilder vertreten; sie tragen die Namen Grützner, Schmidt, Lossow, Chelminski und Kowalski. Auch Kurzbauers „Märchenerzählerin" und ein paar ältere Bilder von G. Max haben sich eingefunden, um das Ensemble zu vervollständigen. In der Landschaft treffen wir einige reizende Veduten aus dem Süden von Meister Alb. Zimmermann, ferner gute Arbeiten von Schindler, van Haanen und Hacker. Ellmingers Kühe in einer Herbstlandschaft zeigen einen entschiedenen Fortschritt des Künstlers. C. Steffners Porträt (Gipsrelief) der Hofschauspielerin Fräulein Wessely ist eine Arbeit voll Anmut und Leben.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Unsere Zeit ist der kirchlichen Kunst wenig zugethan, und eine Auffassungsweise derselben, wie sie in den Heiligenbildern auf teppichartigem Hintergrunde mit Spruchbändern, die C. Baumeister für die neue gotische Kirche in Wolfsegg gemalt, zu Tage tritt, ist schwerlich dazu geeignet, die Zahl ihrer Freunde zu vermehren: die im gegebenen Falle gebotene stilistische Auffassung hätte sich in all' ihrer Strenge recht wohl mit einer der Natur mehr entsprechenden Charakterisirung und Formvollendung vereinigen lassen. Ferdinand Wagners „Venus" giebt für seinen guten Geschmack und seine blendende Technik neues Zeugnis, nicht minder für seinen feinen Farbensinn; doch scheint mir der an sich ungemein gut behandelte Reflex des nackten Körpers an der Schattenseite nicht zureichend motivirt. — Im Genrefache wäre vor allem ein Klosterkeller, in dem „Zwei Jäger mit einem Weltgeistlichen an einem Fasse plaudern" von Ed. Grützner, zu nennen. Der eine Waidmann giebt offenbar etwas gar zu viel Jägerlatein zum Besten, wie die abwehrende Handbewegung eines dabei stehenden Mönches andeutet. Hugo Kauffmann brachte eine von Lust und Leben übersprudelnde „Fidele Gesellschaft" aus bäuerlichen Kreisen, deren geistigen Mittelpunkt ein Schnaderhüpfel singender Bursche bildet. Von zwei zur Ausstellung gekommenen Bildern W. Räubers mag hier dessen gedacht sein, das eine „Rückkehr von der Jagd" in der Rokokozeit behandelt: ein in Gesellschaft heimkehrender Kavalier hebt einen stattlichen Fuchsen, seine Jagdbeute, zu den Damen empor, die auf einer Freitreppe an der Parkmauer stehend ihn bewillkommnen. Ferd. Meyer-Wismet erregte mit seiner köstlichen „Friedensstifterin" allgemeine Heiterkeit. Es ist das eine stämmige Bauernkellnerin, die sich beim Ausbruch einer Schlägerei unter den Gästen rasch entschlossen auf den Tisch geschwungen hat und von ihrem erhöhten Standpunkte aus die Köpfe der Ruhestörer mit wohlangebrachten Faustschlägen bearbeitet. Es ist viel gesunder Humor in diesem gut komponirten und frisch gemalten Bilde, während ein „Ungarisches Viergespann", auf weitem Schneefelde dahinjagend, namentlich durch die gute Zeichnung der Pferde gefällt. Vor Hennings „Gasthaus zum roten Hahn" in der von Sonnenlicht durchblitzten Allee hat eine zahlreiche Gesellschaft aus der Rokokozeit Halt gemacht und labt sich nun im kühlen Schatten. Ich sah noch wenig Bilder dieser Art, die durch Lebendigkeit der Komposition im Verein mit Wahrheit der landschaftlichen Perspektive und Vorzügen des Kolorits eine so günstige Wirkung gemacht hätten. Uhlands „Die Ulme von Hirsau" hat in den Worten: „O Strahl des Lichts, du dringst hinab in jede Gruft", David Neal zu einem tiefempfundenen farbenleuchtenden Bilde begeistert, das eine in der Gruft betende jugendlich

schöne Nonne, von Sonnenlicht umflossen, zeigt Nicht minder durchgeistigt ist desselben Künstlers „Chatelaine“; schade, daß der als Hintergrund dienende Gobelin über Gebühr mitspricht, ein in unseren Tagen oft wiederkehrender Verstoß. Das Tiergenre war zunächst durch Vieh, das aus einem brennenden Stall getrieben wird und teilweise Miene macht, in denselben zurückzukehren, von A. Braith glänzend vertreten. Daran reiht sich würdig an Roux's „Heuernte bei heranziehendem Gewitter“. Frau Biedermann-Arendts brachte eine humoristisch angehauchte Scene aus dem Jagdleben überzeugend zur Anschauung: von ein paar Dachshunden besinnt sich der eine in bedenklicher Weise, ob er eine angeschossene Ente auch noch ins kalte Wasser verfolgen soll. — In der Landschaft begegneten wir zuvörderst einem energisch gemalten „Motiv aus Bosnien“ von unserem wackeren Meister E. Ebert, einer fein empfundenen Landschaft am Wasser von Phil. Roeth, einer durch Großartigkeit der Auffassung ausgezeichneten „Ansicht von Jerusalem vom Ölberg aus“ von Berninger und einem „Motiv vom Ammersee“ mit prächtigen Buchen von A. Staebli. Die Architekturmalerei war durch ein trefflich gezeichnetes, gut staffirtes und außerordentlich fein gestimmtes „Motiv aus Straßburg“ von J. Dehn vertreten und die Plastik durch eine „Pietà“ von Dressel, voll tiefer Empfindung des Ausdruckes.

Zeitschriften.

L'Art. No. 326.

Les bustes de Montal, von H. Jouin. (Mit Abbild.) — Silhouettes d'artistes contemporains, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Antonio Moro, von E. Saint-Raymond. — Guide raisonné de l'amateur et du curieux. — Les grandes expositions d'hiver à Londres: Royal Academy of Arts, Burlington House, Winter-exhibition, von J. C. Carr: Expositions d'aquarelles et de cartons à la Grosvenor Gallery, von J. Dubouloz.

Deutsche Bauzeitung. No. 23—25.

Die baulichen Anlagen des Botanischen Gartens zu Kopenhagen. (Mit Abbild.) — Die Schinkelfeier in Berlin. — Die Ausgrabung einer römischen Villa in der Nähe von Stolberg bei Aachen. — Eine Porträt-Skizze Schinkels von Gottfried Schadow. (Mit Abbild.) — Neumanns Entwurf zu dem Westturm des Mainzer Domes vor der Pariser Akademie 1770.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 186.

Die keramische Abteilung im Österr. Museum 2: Französische Arbeiten der Renaissance-Zeit, von J. Folnesics. — Fayence, Vortrag von Fr. Linke. — Zur Regelung des Ausstellungswesens: Vorschläge des Curatoriums des k. k. Österr. Museums.

The Academy. No. 464.

Exhibition of the French Gallery, von C. Monkhouse. — Tooth's Gallery. — The Society of Lady Artists. — Exhibition of Swiss Art.

Hirth's Formenschatz. No. 5.

Gotischer Bucheckel in gepresstem und gepunztem Leder aus dem 15. Jahrh. — Vier Stoffmuster nach deutschen Ölgemälden aus dem 15. Jahrh. — Maurischer Dolch. — Skizze zu einer reichen Kassette, ital. Spätrenaissance; nach einer Federzeichnung in den Uffizien. — Fünf Gefässe, nach Kupferstichen von Virgil Solis. — Vier Blätter aus der Folge der berühmten Helden von demselben, mit reichen Cartouchen. — Zwei kleine Wappen und mehrere Zierleisten, von demselben. — Ein Zimmer im Rathaus zu Augsburg. — Ein Blatt aus der Folge der Monate und 4 kl. Vignetten von J. E. Nilson.

Journal des Beaux-Arts. No. 6.

Les Beaux-Arts en Suède à l'époque moderne, von Schoy. — Découverte de tableaux de Rubens et de van Dyck.

Kunstkroniek. No. 19 u. 20.

Bernard ter Haar. — Hugo de Wolf, door Eickmann Chatman.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. VII. Band. 1. Heft.

Österreichische Kunst-Topographie, von Freiherr von Helfert. — Schloss Kačerov in Böhmen, von C. Lauzil. (Mit Abbild.) — Studien über Steinmetz-Zeichen, von F. Rziha. (Mit Abbild.) — Bericht der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale über ihre Thätigkeit im Jahre 1880. — Über Archive in Niederösterreich, von P. A. Dungel. — Aus Salona. (Mit Abbild.) — Die Pfarrkirche zu St. Valentin, von C. Schirmer. — Schloss Ambras in Tyrol zur Zeit der Lehensablösung desselben durch Kaiser Ferdinand I. 1564, von W. Boeheim. — Zur Geschichte der Schatz-, Kunst- und Rüstkammer in der k. k. Burg zu Gratz, von J. Wastler. — Reise-Notizen über Denkmale in Steiermark und Kärnten, von K. Lind. (Mit Abbild.)

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), **Köln.** Kunstsammlung des verstorbenen Herrn Carl Damian Disch. II Abteilungen: 1. Die Kunst des Mittelalters und der Neuzeit (1355 Nummern). 2. Das Antiken-Kabinet: Römische und gallische Funde des Mittel- und Niederrheins (1231 Nummern). Versteigerung den 12. bis 21. Mai 1881.

Berichtigung.

In Nr. 26 der „Kunst-Chronik“, Sp. 425, Z. 17 v. o. lies: „Angelus“.

Inserate.

Da ich bis Anfang Mai verreist sein werde, bitte ich, inzwischen alle Korrespondenzen, die sich auf die Redaktion beziehen, ausnahmslos an den Herausgeber, Herrn Prof. v. Lützow in Wien, zu richten.

Leipzig, 24. März 1881. **E. A. Seemann.**

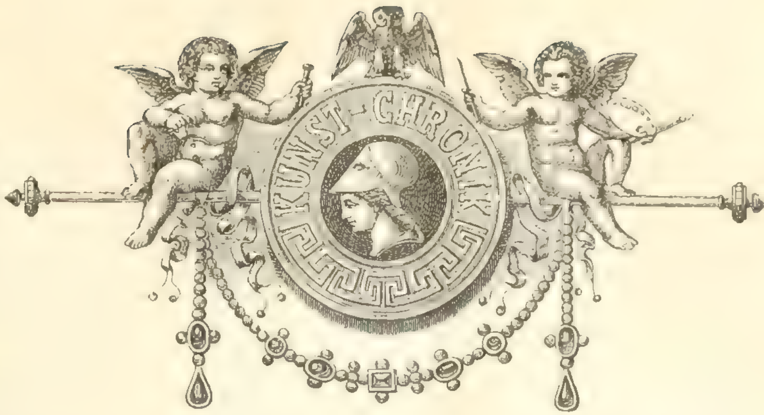
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

21. April



Nr. 28.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Jacquemart-Ausstellung in Paris.

B. M. Man kann eine Stunde kaum angenehmer verbringen, als wenn man die Ausstellung der Zeichnungen und Aquarelle des vor wenigen Monaten verstorbenen Jules Jacquemart im Cercle des Aquarellistes besucht. Mancher ist wohl auf den ersten Blick enttäuscht, im ersten Saale nichts als Bleistiftdarstellungen von Krügen, Flaschen, Pokalen und dergleichen zu finden. Allein bei näherem Zusehen fühlt sich jeder zur größten Bewunderung gezwungen. Lediglich mit dem Bleistift hat der Künstler das Glas wiedergegeben, wie es so zu sagen lebt, seine Durchsichtigkeit, den matten Schimmer seiner konvexen Stellen, die langen zitternden Lichtstreifen, kurzum all die kaum faßbaren Effekte, welche die Wechselwirkung des Lichtes und dieser Materie hervorbringt. Ist der Griff der Glaskanne von Gold oder Silber, so treten auch diese Metalle mit unglaublicher Charakteristik in der Zeichnung auf und nicht minder ist man überrascht, mit ganz demselben bescheidenen Hilfsmittel, dem Bleistift, die verschiedenen Edelsteine dargestellt zu sehen, deren dunkles Feuer, deren Blitzen, deren zartes Schimmern in aller Mannigfaltigkeit der unerschöpflichen Natur nachgeahmt ist.

Hat nun schon der Griffel in der Hand dieses Künstlers solche Triumphe gefeiert, so kann man denken, welche Vollkommenheit der Pinsel erreicht, wenn er auf den in einem zweiten Saale ausgestellten Blättern die verschiedenartigsten Porzellangegenstände darstellt. Etwas Reizenderes in dieser Art läßt sich gar nicht denken. Eine einfache milchweiße Porzellantasse mit ihren harmlosen Blümchen wird ein Farbengedicht; man kann an diesen Kleinigkeiten das Rätsel belauschen, wie auch der unbedeutendste Gegenstand in der Darstellung bedeutend wird. Der Künstler nimmt die Tasse in die Hand und sofort ist sie geweiht. Sie ist nicht mehr ein gewöhnlicher Gebrauchsgegenstand von eintönigem Weiß, sie bietet eine Fülle von Schönheiten, die sonst unbeachtet bleiben. Ein blaues Porzellanfläschchen mit den zahllosen bräunlichen Adern, die das Springen des Schmelzes allmählich in die Oberfläche zeichnet, betrachtet man mit dem allergrößten Vergnügen. Wir verstehen oft nicht, warum sich Kinder in derlei Sachen vertiefen, sie lange ernsthaft anschauen und ganz glücklich dabei zu sein scheinen; der Künstler aber versteht es; mit der nämlichen kindlichen Liebe versenkt er sich in das Allerkleinste, überträgt es auf sein Papier, und als würden die Stunden der Arbeit, als würde der Ernst, den er daran gewendet, den Gegenstand in der Darstellung für uns ernsthaft machen, betrachten wir gründlich das Bild, wo wir die Wirklichkeit achtlos ansehen würden. Die fleißiger durchgebildeten Objekte sind noch weit schöner. Wir sehen chinesische Tassen mit ihren Figuren, Blättern und Randverzierungen, Meißener Aschenbecher, fein und weiß mit zierlichen Rokokobildchen, japanesische Lackarbeiten mit ihren Goldblumen und mit allen Lichtreflexen. Niemals ist die Kunstfertigkeit der Hand, niemals die Empfindungsfähigkeit des Auges in diesen Dingen weitergegangen.

Der Künstler, der diese eigentümlichen und wunderbaren Werke hervorgebracht hat, ist der Sohn Albert Jacquemarts, dessen, in Gemeinschaft mit Edmond le Blant im Jahre 1862 veröffentlichte Geschichte des Porzellans auch in deutschen Fach- und Liebhaberkreisen

auf das Allerbeste bekannt ist. Jules war es, der das Buch zu illustriren hatte, und er machte sich an seine Aufgabe nicht, wie sich jeder andere daran gemacht hätte, sondern mit jener ungesuchten Originalität, die das Merkmal jeder wahren Begabung ist. Seine Originalität bestand lediglich darin, wahr zu sein. Er hatte den Mut, wiederzugeben was er sah und er hatte auch das Talent dazu. So entwickelte sich in ihm jene hohe Kunstfertigkeit, die ans Unglaubliche grenzt. Er hat sie, vollkommener noch als in dem genannten, in einem späteren Werke bethätigt, in den „Gemmes et Joyaux de la Couronne". Ein in einer Zeitschrift erschienenes Virtuosenstückchen ist eine Radirung, die einen Haufen alter Schuhe darstellt. Es sind Schuhe jeder Art, alle aber vertreten, schmutzig und zerrissen. Sein sinnender Blick hat auch in diesem Unrat noch den Zauber von Form und Farbe zu entdecken und seine Übersetzung in die Darstellung hat sie aufzudecken gewußt. Diese ungemeine Verfeinerung der Netzhaut, diese bereits mit der äußersten wissenschaftlichen Genauigkeit zusammenfallende äußerste künstlerische Liebe zur Welt tritt indes nicht allein in Jacquemart, nicht allein in der bildenden Kunst auf. Die allerneueste französische Litteratur hat Repräsentanten dieser nämlichen Richtung. Die Künste wirken gegenseitig aufeinander, und wir sind in einer Epoche, wo die Malerei sehr kräftig auf die Litteratur wirkt.

Die malerische Thätigkeit Jacquemarts hat sich keineswegs auf das Stillleben beschränkt. Er hat mit seinen Wasserfarben auch Blumen, Landschaften und Figuren gemalt, und so fein emailartig sein Pinsel verfährt, um das Unbelebte zu beleben, so flott und skizzenhaft behandelt er das Belebte. Wie im Unorganischen jeder kleinste Teil beseelt werden muß, so wird im Organischen auf die großen charakteristischen Züge hingearbeitet, aus denen dann das Übrige von selbst hervorgeht. Die Landschaften Jacquemarts, welche, seit einige Künstler ihren Wert erkannt, rasch in Mode gekommen und ungemein im Preise gestiegen sind, zeigen Städtebilder, Häfen, Ausblicke auf das Meer, stille Waldweiher. Überall führt eine tiefe Empfindung dem Maler die Hand, zeigt ihm was das Wesentliche ist und läßt ihn in wenigen breiten Pinselstrichen die größten Schauspiele festhalten. Besonders bedeutend sind jedoch, unserer Meinung nach, einige Porträts, welche, an der Grenze zwischen Porträt und Genrebild stehend, eine ganz merkwürdige Charakteristik mit ebenfalls nur sparsamen Mitteln erzielen. Auch sich selber hat der Künstler zweimal abkonterfeit, und es zeigt sich uns auf diesen Bildern ein hellblonder bärtiger Kopf, ernst, mager und mit klaren blauen Augen. Diese Augen haben sich nun für immer geschlossen. Die Lebensflamme des hoch- aber zartgewachsenen Mannes hat langsam eine Brustkrankheit ausgelöscht, die er sich, wie behauptet wird, in Wien geholt hat, wo er als Juror bei der Weltausstellung fungirte. Er hielt sich in den letzten Jahren meist im Süden, in Mentone, auf, und hier erst begann er sich der Landschaftsmalerei zu widmen.

Munkaczy's „Christus vor Pilatus".

Das neueste, schon vor seiner Ausstellung ungemeines Aufsehen erregende Werk des genialen ungarischen Meisters wurde kürzlich von unserem Pariser Korrespondenten bereits als eine der Hauptsehenswürdigkeiten des nächsten „Salon" angekündigt. Eine genauere Würdigung des Bildes bringt die Wiener „Montags-Revue" aus der Feder eines ihrer Pariser Berichterstatter. Wir entnehmen diesem Aufsatze nachfolgende Stellen: „Die letzte Frist für die Einsendung der Salonbeiträge ist schon längst abgelaufen, und der „Christus vor Pilatus" nimmt noch immer eine der Wände der Malerwerkstätte in der Avenue Montaigne ein, welche der Meister gemietet hat, um fern von den gesellschaftlichen Pflichten seines Privathotels und des dortigen, mit seltenem Luxus und Geschmack ausgestatteten, durch glänzende Feste berühmt gewordenen Ateliers nur ganz der hohen Aufgabe leben zu können. Und wahrlich, eine gewaltige Arbeit ist es, die hier der Vollendung entgegenreift, wohl würdig, daß der Künstler sich ihretwegen absondere. Nur wenigen Bevorzugten ist der Zutritt in dieses Heiligtum genialen Schaffens gestattet.

Längs der dem Gemälde gegenüber befindlichen Wand, wo auch der Ofen angebracht ist, bilden eine vorgeschobene Gardine, ein Divan und einige Fauteuils eine behagliche Plauderecke, von der aus man die große Leinwand in günstigen Lichtverhältnissen überschaut. Im übrigen könnte das Atelier nicht einfacher sein. Sein einziger Schmuck besteht in Skizzen, deren Mannigfaltigkeit von dem rastlosen, sich selbst nie genügenden Streben des Künstlers zeugt, und in Studienköpfen, zu denen die urwüchsigsten Exemplare der semitischen Race, die in Paris aufzutreiben sind, Modell gesessen zu haben scheinen. Aus diesem Raume ist alles streng verbannt, was sich nicht auf das Ereignis bezieht, das Munkaczy darzustellen unternommen hat.

In einer hohen Halle von kühnem architektonischen Aufbau, die ihr Licht allein durch die offene Thür empfängt, sehen wir (am äußersten linken Ende der Leinwand) Pontius Pilatus, der auf einem erhabenen Sitze mit verschränkten Armen und vorgebeugtem Haupt unschlüssig seinen Gedanken nachhängt. Ihm zur Rechten hat der Rat der Ältesten und Schrift-

gelehrten Platz genommen. Spannung, Schadenfreude und Fanatismus ist auf den Gesichtern zu lesen, die sich teils dem mit Stricken gebundenen Galiläer, teils dem obersten Priester zuwenden, der auf den zum Landpfleger hinaufführenden Stufen mit heftiger Geberde als Ankläger auftritt und in den Römer hineinredet, daß er den Frevler, welcher sich für den König der Juden ausgebe, kreuzigen lasse. Mit dem schlau frommen Ausdruck eines Großinquisitors, der selbst kein Bedenken trägt, jeden Andersdenkenden dem Henker auszuliefern, sieht ein wohlbeleibter Kollege in rotem Rock und gelbem Gürtel, der es sich auf seinem Ehrenplatze bequem macht, beifällig zu ihm empor.

Den Mittelpunkt des Gemäldes bildet Christus, eine hohe Gestalt in weißem Gewand, die Spur schweren Seelenleidens auf dem reinen, durchgeistigten Antlitz. Er kennt das seiner harrende Schicksal und will es nicht ändern, ihm nur mit Standhaftigkeit und Ergebung in den Willen seines himmlischen Vaters begegnen. Hoheit und der Glaube an seine Sendung leuchten auf der blassen Stirn Christi, welcher weit über die Bedrängnisse des Augenblicks hinaussieht, aber sich nichtsdestoweniger als Sohn des Menschen fühlt und seine ganze Kraft zusammenraffen muß, um dem ihn von allen Seiten umtobenden Sturme standzuhalten. Wie er so dasteht, erhobenen Blicks, angesichts des Landpflegers, der ihn nicht schützt, weil er es mit den Juden nicht verderben will, und der Führer seines Volks, das ihn in blindem Eifer verdammt, scheint er abermals, wie des Abends zuvor in Gethsemane, in innerster Seele zu beten: „Ist es möglich, so gehe dieser Kelch an mir vorüber!"

Neben Christus steht ein römischer Kriegsknecht mit einer Lanze, deren er sich bedient, um die Menge abzuhalten, die sich hinter dem Nazarener in den Gerichtssaal wälzt: Jünglinge, Männer und Greise, durch Müßiggängerei, gaffende Neugier, Religionshaß herbeigeführt. Hier hat sich die Meisterschaft des Künstlers doppelt bewährt: einerseits in der Darstellung der verschiedenen orientalischen Typen und Trachten, einer bunten Musterkarte der Stämme und Völkerschaften, deren Sammelplatz die Hauptstadt Judäa's war, und andererseits in der Charakterisirung der Affekte, denen jeder Einzelne gehorcht. Am auffallendsten ragt aus der Menge ein junger Mensch hervor, nach Physiognomie und Kleidung ein hierosolymitanischer Lazzarone, der sich so nahe, wie die Gegenwart des Kriegsknechts es gestattet, an den Gefangenen herandrängt, wütend die Arme gen Himmel streckt und mit weit aufgerissenem Munde aus Leibeskräften schreit. Der Gegensatz zwischen diesem, den Ruf des Tages: „Kreuzige ihn!" ausstoßenden Vertreter des Pöbels, dem auf den Stufen des Thronsessels leidenschaftlich gestikulirenden Hohenpriester und der erhabenen Ruhe des zwischen ihnen stehenden Angeklagten liefert einen der gelungensten Effekte des Bildes.

Wenn dann der Blick, nachdem er sich an den Hauptfiguren geweidet, weiter in dem Gerichtssaale herumschweift, bleibt er verwundert und entzückt an einer Zuschauerin haften, der einzigen ihres Geschlechtes, die, eine junge Mutter, ihr nacktes Kind auf dem Arme trägt. Sie lehnt oberhalb der Ältesten an einer Säule, ihre Augen sind auf den Gefesselten gerichtet, und unendliches Erbarmen spiegelt sich auf ihrem holden Antlitz wieder. Das Gefühl, das alle übrigen Anwesenden flieht, hat sich ihrer ganz bemächtigt, sie ist nur Herz, Jene nur klügelnder Verstand oder grausamer Instinkt, und in ihr setzt Munkaczy der edeln, echten Weiblichkeit ein schöneres Denkmal, als mancher Künstler, welcher der Mitwelt eine geschätzte Madonna schenkte. Sein Weib aus dem Volke, das auf den Beschauer so wirkt, wie er es in der That gewollt hat: als die Versöhnung bringende Liebe, erscheint übrigens in Ausdruck, Haltung und Gewandung so madonnenhaft, daß er die Mutter mit dem Kinde nur zu isoliren braucht, um sie in eine Gnadenmutter umzuwandeln.

Die düstere Farbengebung, für welche der Meister eine entschiedene Vorliebe hat, gelangt zwar auch auf diesem Gemälde zur Anwendung, aber sie wird durch die lebhaften Farben der orientalischen Trachten gemildert und zugleich zu größerer Geltung gebracht. Von ganz eigentümlicher Wirkung ist ein Stück tiefblauen Himmels, welches durch das offene Thor in die Halle hineinschimmert und seinen Widerschein auf die dunkeln Wände und die innerhalb derselben versammelten Menschen wirft."

Brauns Photographien aus der Galerie des Museo del Prado in Madrid.*)

Wer sich mit Kunst beschäftigt, dem ist der Name des Hauses Adolph Braun hinreichend bekannt: sind doch nie zuvor von einem Geschäfte der gesamten wissenschaftlichen Kunstforschung solche wesentliche Dienste geleistet worden! Es wird heutzutage niemand mehr einfallen, ohne Benutzung der Tausende trefflicher Facsimiles von Handzeichnungen vergleichende Kritik treiben zu wollen; nach den Braunschen Nummern zu citiren, ist gäng und gäbe geworden, — das erspart die Beschreibung, denn die Blätter sind ja in den Händen

*) 397 Blatt in unveränderlichem Kohledruck, direkt nach den Originalen aufgenommen. Die erste Lieferung enthält ca. 50 Blatt.

der Fachgenossen, oder ihnen doch wenigstens überall leicht zugänglich. Wenn man es unter diesen Umständen noch für angemessen findet, über eine neue Publikation der Firma Ad. Braun ein paar Worte insbesondere zu sagen, so muß ein spezieller Grund dafür vorliegen. Und dem ist auch so.

Ein Werk, welches die Schätze der Madrider Galerie in guter Wiedergabe dem kunstgeschichtlichen Studienmaterial einreiht, muß mit Freuden begrüßt werden. Eine Reise nach Spanien ist nicht für jeden leicht zu machen oder gar öfter zu wiederholen, vielen bleibt sie überhaupt frommer Wunsch, und doch giebt es kaum eine zweite Galerie, die so sehr eingehendstes Studium verdient, wie gerade das Museo del Prado, in welchem sich zur Zeit der spanischen Weltmacht die edelsten Erzeugnisse aller Schulen zusammengefunden. Welche andere Galerie könnte solche Serien von Raffael, Tizian, Rubens, van Dyck, Teniers, Velasquez, Ribera, Murillo &c. &c. nebeneinander aufweisen! Die bisher im Handel erhältlichen Kupfer- oder lithographischen Werke geben nur recht unzulängliche Begriffe von einer beschränkten Anzahl der Originale; die seiner Zeit mit Freuden begrüßten Laurentschen Photographien stehen auch nicht mehr auf der Höhe dessen, was wir von mustergiltigen Photographien erwarten dürfen. Und gerade in diesem Punkte sind wir durch die Leistungen der Braunschen Kohlendrucke — wir erinnern neben so vielem nur an die Aufnahmen des Vatikan und der Sixtina — etwas verwöhnt worden. Wenn wir also sagen können, daß die Madrider Aufnahmen nach den uns heute vorliegenden Probedrucken der am 15. d. M. ausgegebenen ersten Lieferung zu urteilen, alles bisher auch von Braun Geleistete weit übertreffen, so ist nur wenig mehr hinzuzufügen. Die technischen Schwierigkeiten bei photographischer Wiedergabe alter Bilder sind unter Benutzung aller früher gemachten Erfahrungen trefflich überwunden; das feine Korn des Kohlendrucks kommt vorteilhaft zur Verwendung und Geltung, die zarte Abtönung der Lichter ist an manchen Blättern geradezu überraschend. Wir wagen zu behaupten, daß Schöneres als die Artemisia Rembrandts, Bronzino's junger Violinspieler, der Charakterkopf Aesops nach Velasquez, oder Murillo's Johannesknabe, noch nicht in Photographie geleistet worden ist.

Das Werk ist auf beinahe 400 Blatt berechnet, von denen 270 eine Bildgröße von 50 cm auf 40 haben, — ein Maßstab, bei dem es in den meisten Fällen möglich ist, sogar das technische Verfahren der Meister bis in Einzelheiten zu verfolgen. Auch auf die äußere Ausstattung des Werkes, sauberen Druck von Namen und Titeln &c., ist diesmal noch größere Sorgfalt verwendet worden.

Möge der Erfolg der Publikation der auf dieselbe verwendeten Mühe entsprechen, möge das schöne Werk Kunstforschern, Kunstfreunden und Künstlern eine Quelle reichster Belehrung und edelster Freuden werden!

E. R.

Korrespondenz.

Nürnberg, im April 1881.

Wenn in den letzten Jahren in den Kreisen der Kunst- und Geschichtsfreunde von der Stadt Nürnberg und ihren Kunstschätzen die Rede war, so sprach man stets zuerst mit Bedauern über die mutwillige Zerstörung der Nürnberger Stadtmauern, welche den eigenartigen Charakter dieser künstlerisch wie historisch gleichbedeutenden Stadt wesentlich bedingen. Dazu kam im vorigen Jahre der so großes Aufsehen erregende Verkauf des berühmten Tafelaufsatzes von Wenzel Jamitzer, für welchen vielfach (ungerechter Weise) die ganze Stadt verantwortlich gemacht wurde.

In der neuesten Zeit ist es in Nürnberg nun wesentlich besser geworden. Es wird hier jetzt, neben sorgfältigerem Schutz des guten Alten manches Neue geschaffen, welches auch auswärts der Anerkennung wert ist und die Gerechtigkeit erfordert, daß auch hiervon weiteren Kreisen Mitteilung gemacht werde.

Die Arbeiten zur Beseitigung der mittelalterlichen Befestigung sind zwar noch immer nicht eingestellt; es werden vielmehr ab und zu noch neue Teile in Angriff genommen, aber man macht das Angefangene fertig, versieht die entstandenen Lücken mit freundlichen Anlagen und betreibt das Zerstörungswerk, weil es viel mehr Geld kostet, als man vorausgesehen hatte, nicht mehr mit dem früheren Eifer.

Von dem vor einigen Jahren in den solidesten Materialien echt künstlerisch ausgeführten Kriegerdenkmal und der würdigen Restauration des Gänsemännchen-Brunnens war in diesen Blättern schon die Rede. Die unter der speziellen Leitung des Direktors A. Essenwein stehende durchgreifende Restauration der Frauenkirche und ihrer dekorativen Ausstattung mit reichem Schmuck an Skulpturen, Wand- und Glasmalereien geht ihrem Ende entgegen. Nach Vollendung derselben wird dieses Kleinod deutscher Baukunst wieder in alter Pracht erscheinen. Die Restauration des Rathauses und seines großen Saales soll demnächst in Angriff genommen werden. Man hat dafür die Ratschläge der Direktoren Essenwein und Gnauth sich erbeten. Zu künftigem Schmuck dieses Rathauses hat der Magistrat bei dem rühmlichst bekannten Maler Paul Ritter ein großes Bild, den Einzug der Reichskleinodien in Nürnberg im Jahre 1424 darstellend, um 9000 Mk. bestellt. Dürers Wohnhaus wird unter der speziellen Leitung des Prof. Wanderer zu einem

künstlerisch und harmonisch ausgestatteten Bürgerhause im Stil des 15. Jahrhunderts umgestaltet und mit mancherlei Geräten und Kunstwerken ausgestattet, welche auf die Person oder die Werke des Meisters sich beziehen. Zum Andenken an den Dichter Grübel ist ein Ehrenmonument desselben in Form eines Brunnens mit einer bronzenen Porträt-Statue desselben in Ausführung begriffen. In der Lorenzkirche wurde vor kurzem ein großes, in Glas gemaltes Fenster mit dem Bilde des Kaisers Wilhelm enthüllt, welches eine Anzahl Nürnberger Bürger zum Andenken an die Wiederaufrichtung des Deutschen Reiches gestiftet haben. Dasselbe ist vom Glasmaler Claus nach einem Karton des Prof. Wanderer ausgeführt worden. — Das Germanische Museum macht in seiner Entwickelung erfreuliche Fortschritte. Die Sammlungen vermehren sich und werden besser aufgestellt. Die Räumlichkeiten desselben sind in den letzten Jahren durch künstlerisch geschmückte Neubauten erheblich vergrößert, die alten Räumlichkeiten durch dekorative Wandmalereien und viele prächtige Glasgemälde mit neuem Schmucke versehen worden. — Auch die Privatarchitektur ist, nachdem der Magistrat durch Erbauung einiger stattlicher Schulhäuser mit gutem Beispiel vorangegangen, unter dem günstigen Einflusse künstlerisch gebildeter Architekten, eines A. Gnauth, C. Walther, D. Boehm in den letzten Jahren wesentlich besser geworden.

Der Antiquitätenhandel blüht in Nürnberg noch immer. Die Quantität der „Ware" ist gleich geblieben, die Qualität derselben aber ist erheblich gesunken. Die besseren Stücke sind nach und nach zum größten Teil in feste Hände übergegangen. Wenn ab und zu noch ein besseres Stück auf den Markt kommt, so findet es schnell und zu den höchsten Preisen Käufer. — Die weltbekannte Fleischmannsche Kunstanstalt hat nicht nur ihr Lokal vergrößert und künstlerisch geschmückt, sondern auch den Kreis ihrer Thätigkeit erheblich erweitert und den Nachfragen der neueren Zeit entsprechend ausgebildet. R. B.

Kunstlitteratur.

Abdrücke eines vollständigen Kartenspiels in Silberplatten, gestochen von Bleich. Herausgegeben von Dr. Karl Foerster. München 1881.

Der bekannte Expert für Kunstsachen Rat Dr. Karl Foerster in München fand, gelegentlich seiner genaueren Besichtigung der Kunstschätze in den Schlössern des Grafen Friedrich v. Rothenburg, ein vollständiges Kartenspiel, bestehend aus 36 Silberplatten kleinsten Formats (3 × 4,5 cm groß) mit schön gravirten und mit sogen. kaltem Email geschmückten Darstellungen, welches sein besonderes Interesse in Anspruch nahm. Das auf einer dieser Silberplatten in einer Cartouche angebrachte, aus einer Hausmarke und den Buchstaben C. H. B. bestehende Monogramm weist darauf hin, daß ein bisher wenig bekannter Künstler, der Nürnberger Goldschmied Georg Heinrich Bleich, welcher in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts arbeitete und von welchem Nagler einige jetzt sehr seltene Ornamentstiche nachweist, der Verfertiger dieses Kartenspiels ist. Foerster hat die Silberplättchen nun sorgfältig abdrucken lassen und in einem besonderen Werke mit obigem Titel publizirt. Dasselbe wird allen Kunstfreunden, insbesondere den Kupferstichsammlern, eine willkommene Gabe sein.

R. Bergau.

Personalnachrichten.

Kgt. **München.** Kaum hat uns Liezen-Mayer, der geniale Illustrator des „Faust" verlassen, um dem Rufe als Kunstschulen-Direktor nach Stuttgart zu folgen, so verlassen uns auch Karl Roux und Herm. Baisch, jener als Direktor, dieser als Professor an die Karlsruher Kunstschule berufen. Die durch ihren Weggang entstehenden Lücken werden schmerzlich empfunden werden. — Dem Kleinmeister Anton Seitz ist tax- und stempelfrei der Titel eines königlich bayerischen Akademie-Professors verliehen worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

Fd. **Der Kunstsalon von Fritz Gurlitt in Berlin,** über dessen Eröffnung wir in Nr. 5 der Kunstchronik vom 11. November v. J. berichteten, hat inzwischen nach verschiedenen Seiten hin eine sehr erfreuliche und keineswegs unbeachtet gebliebene Thätigkeit entfaltet, die ihm in verhältnismäßig kurzer Zeit eine gesicherte Position innerhalb des Berliner Kunstmarktes verschafft haben dürfte. In geschmackvoller Aufstellung findet der Besucher fortdauernd eine reiche und wechselnde Auswahl der mannigfachsten dekorativ verwendbaren Objekte, unter denen als Spezialitäten moderne Majoliken, Bronzegeräte, geschnitzte italienische Rahmen, und zwar sowohl die bekannten vergoldeten als auch besonders zierliche kleinere Stücke in naturfarbenem Holz, und endlich die schnell beliebt gewordenen Abruzzenteppiche in den verschiedenartigsten Farbenzusammenstellungen den breitesten Raum einnehmen. Von anderen alten und neuen Arbeiten, die sich gegenwärtig präsentiren, erwähnen wir nur eine stattliche, aus einer Anzahl der feinsten Dessins geschickt zusammengesetzte alte Spitzendecke und eine sehr ansprechende verkleinerte Bronze-Wiederholung der graziösen Kandelaberfigur „Ecco il moccolo" von Eduard Müller in Rom. Einen ebenso lebhaften wie gerechten Beifall hat ferner ein Unternehmen der Firma gefunden, das die schönsten jener Terrakottafiguren aus Tanagra, die als in ihrer Art unvergleichliche Genredarstellungen antiken Lebens aus der besten Zeit der griechischen Kunst dastehen, dem Publikum in sorgfältig gearbeiteten Nachbildungen, wie sie bisher nur als Produkte der Antikenfälschung existirten, zugänglich machen will. Mit den fertig gestellten Exemplaren der von dem Bildhauer Rosse nach dem im Berliner Museum befindlichen Original modellirten Statuette einer in schöngeordneter Gewandung dasitzenden jugendlichen Frau von echtester Anmut der Bewegung konnte in den ersten Wochen kaum der Nachfrage genügt werden, so daß wir bald noch weitere Figuren desselben Kreises erwarten dürfen. Statt der an einzelnen Exemplaren der erwähnten Statuette ausgeführten sorglichen Nachahmung der im Original erhaltenen Farbenspuren, die doch nur einen sehr bedingten Wert hat, möchten wir indes lieber den Versuch einer vollen Wiederherstellung der ursprünglichen Bemalung empfehlen, für die ein Vergleich der hier und da vorhandenen Reste des einstigen farbigen Überzuges einen ziemlich sicheren Anhalt bietet. In den letzten Wochen endlich wagte der Salon die Etablirung einer gegen Eintrittsgeld zugänglichen gewählten Ausstellung von Bildern moderner Meister, die eine über Erwarten lebhafte Teilnahme fand. Allerdings verhießen Namen, wie Boecklin, Makart, Gustav Richter, Menzel, Knaus, Gussow, Siemiradzki u. a. von vornherein Außergewöhnliches, und vieles des Dargebotenen entsprach denn auch vollauf dieser Erwartung. Vor allem dem Motiv nach sehr verschiedene, für den Künstler aber in gleichem Maße bezeichnende Bilder von Boecklin, eine als „Veritas" charakterisirte nackte weibliche Kniefigur von ernster und stolzer Haltung bei nicht minder ernster, tiefer Farbenstimmung, eine durch die düster melancholische Poesie der malerischen Schilderung

fesselnde „Verfallene Burg am Meer“ und eine jener Meeresidyllen von eigenartigster Phantastik, wie Böcklin sie mehrfach gemalt hat: ein junges Weib mit robbenartig gebildeten Beinen, das sich mit vollem Behagen über die von dunkelschäumenden Wogen umbrandete Klippe hinwälzt, während ihr männlicher Gefährte mit nicht geringerer Lust das mit beiden Armen hochgehaltene lachende Kind auf dem ausgestreckten unförmlichen Bein reiten läßt. Die vom Rücken gesehene Figur einer Dame in rotem Sammetkostüm von Makart bot daneben wenig mehr als eine Zusammenstellung warm leuchtender roter Töne, eine in Kreide gezeichnete Aktfigur von Fortuny ließ kaum eine Spur der Genialität des Künstlers erkennen, ein ziemlich schwer verständliches, im Motiv ebenso gesuchtes wie in der Zeichnung der Gestalten reizloses Bild altrömischen Lebens von Siemiradzki, „Die Grenzen der Macht“ betitelt, erinnerte nur in der lichtdurchtränkten südlichen Luft an die Meisterschaft seines Malers, und auch Brožiks „Brautzug der Witwe Ottokars von Böhmen mit dem Minnesänger von Falkenstein“ vermochte höchstens durch den Namen des Künstlers, der sich seitdem zu einer ganz anderen Beherrschung der Farbe und der malerischen Technik entwickelt hat, zu interessiren. Von größtem Interesse waren dagegen die von Menzel und Gustav Richter ausgestellten Arbeiten. Drei bereits bekannten meisterhaften Gouachebildern des ersteren, dem im Klostergarten mechanisch promenirenden Mönch, dem Herrn und der Dame im Eisenbahncoupé mit dem Ausdruck höchster Langeweile und der prächtig humoristischen Schilderung der „Reisepläne“, gesellte sich eine ganze Reihe in Erfindung und Ausführung gleich geistvoller Gelegenheitsarbeiten in Gestalt kleiner, auf Pergamentblätter von Visitenkartengröße gemalter Gratulationskarten der originellsten Art, in ihren feinsten persönlichen Beziehungen dem Uneingeweihten wohl kaum voll verständlich, dabei aber doch, wie etwa der im triefenden Regenmantel mit dem Glückwunschschreiben auf Stelzen durch die aufgeweichte Straße daherkommende kleine Amor, durch eine Fülle reizender und oft überraschend liebenswürdiger Einfälle unwiderstehlich fesselnd. Auch die von Richter vorgeführten Arbeiten verdanken ähnlichen intimeren Beziehungen ihre Entstehung. Zwei derselben überließ der Künstler aus dem Schlafzimmer des eigenen Hauses auf kurze Zeit der Ausstellung, eine große, dekorativ behandelte Tafel, die als Schmuck einer Bettwand, von Draperien umgeben, die Kinder des Malers inmitten von Blumen und Früchten, prächtigen Stoffen und schimmernden Geräten zu einer keck aufgebauten allegorischen Gruppe von reichem koloristischen Effekt vereinigt zeigt und nur durch den barocken Einfall einer am äußersten Rande plastisch angesetzten, dem Vorhang als Halter dienenden Hand des einen Knaben den Beschauer empfindlich stört, und ein weißlackirtes Toilettenschränkchen im Rokokostil mit kraus geschwungenem, vergoldetem Rahmenwerk, in das auf den Thüren zwei allegorische Scenen komponirt sind, die zum Anmutigsten und malerisch Reizvollsten gehören, was Richter geschaffen hat. Auf dem einen Bilde steht eine üppige nackte Frauengestalt, vom Rücken gesehen und in graziöser Bewegung die Glieder behaglich streckend, von zierlichen Eroten umspielt, im Bade da; auf dem anderen wird sie von ähnlichen Flügelknaben festlich gekleidet und geschmückt. Hier wie dort verbindet sich mit der größten Freiheit der Behandlung eine außerordentliche Delikatesse der Durchbildung und mit fein abgewogenem Rhythmus der Komposition eine ebenso feine Stimmung in Ton und Farbe. Eine dritte Arbeit Richters endlich spricht dem Arzt, dem er nach langer Krankheit seine Genesung dankt, in origineller Form die Verehrung des Künstlers aus. Vor einer südlichen Tempelarchitektur erhebt sich die Bronzestatue desselben, für den das Bild bestimmt ist, als die des helfenden Aeskulap, und um ihr Postament drängt sich, huldigend und dankend und die mannigfachsten farbenprächtigen Gaben darbringend, die von orientalischer Dienerschaft begleitete Familie des Genesenen, deren einzelne Gestalten sich mit der reichen Umgebung zu einer glücklich bewegten, malerisch interessanten Gruppe zusammenschließen Als eine tüchtige koloristische Leistung machte sich ferner noch eine „Scheherezade“ von Ferd. Keller bemerkbar, die an charakteristischem Ausdruck freilich durch eine Reihe schlichter, in Kreide gezeichneter Studienköpfe von Knaus weit übertroffen wurde. Aus einer stattlichen Anzahl trefflicher Arbeiten geachteter Meister, die indes der Mehrzahl nach kaum einen neuen Zug darboten, heben wir sodann noch ein zwar etwas trockenes und tonloses, aber immerhin charakteristisches Bild des neapolitanischen Volkslebens „Auf Santa Lucia“ von dem Italiener Boschetti und eine norwegische Landschaft von Gude hervor, die durch die Fülle fein durchgebildeter Details überraschte, die sie im Gegensatz zu dem sonst ungleich größeren Maßstab der Bilder dieses Künstlers auf beschränktem Raum zu einem reichbelebten, malerisch geschlossenen Ganzen zusammenfaßte. Eine besondere Abteilung der Ausstellung endlich bildete eine ansehnliche Kollektion weiblicher Studienköpfe und Halbfiguren meist kleineren Formats, zu denen Amberg, C. Becker, W. Gentz, G. Graef, Gussow, Thumann, Kiesel, C. Sohn, Defregger, Julius Scholz, Passini, der in Rom lebende Norweger Roß u. a. eine Reihe von Arbeiten beigesteuert hatten, die durch ihr Nebeneinander ein noch gesteigertes Interesse gewannen. Die liebenswürdige Halbfigur einer Tirolerin von Defregger, der meisterhaft aquarellirte Kopf einer Venetianerin von Passini und die in feiner Verschmelzung der breit und keck hingesetzten Töne delikat vollendete, porträtartige Halbfigur einer jungen Dame in modernem, pelzbesetztem Winterkostüm von Gussow dürften unter ihnen an erster Stelle zu nennen sein.

Kgt. **Münchener Kunstverein.** Die Wahl des Zimmermannschen Stiches nach dem bekannten Fresco Bernh. v. Nebers am Karthor „Der Einzug Ludwigs des Bayers nach seinem Siege bei Ampfing“ findet beim Vereinspublikum keine allzu günstige Aufnahme. Der Grund ist in den ungewöhnlichen Maßverhältnissen des Blattes zu suchen, das zum Mindesten über anderthalb Meter mißt. Der Besitz eines so großen Blattes ist für die meisten Vereinsmitglieder ohne Zweifel mehr Last als Genuß: das Einrahmen desselben kommt verhältnismäßig hoch, Portefeuilles von entsprechender Größe kommen selten vor, und bloß gerollt ist es voraussichtlich in Bälde verdorben. Hoffentlich unterbleiben für die Zukunft ähnliche Mißgriffe. — Im Gebiete des hier wenig gepflegten antiken Genres begegnen wir einer „Pompejanerin“, die im Badegemach mit ihrem erzürnten Papagei plaudert, von R. Wimmer. Das hübsche Kind könnte vielleicht etwas feiner modellirt und im Nackten feiner kolorirt sein, aber die Situation ist so ungesucht und das Sprechen so lebendig zum Ausdruck gebracht, daß man sich der Leistung gleichwohl aufrichtig freuen kann. „Die erste Konkurrenz“ nennt G. Igler ein Bild, das glücklicherweise viel naiver ist als sein Titel. Es zeigt einen köstlich charakterisirten kleinen Bengel, der über den neuerlichen Zuwachs der Familie wenig erfreut ist, ganz im Gegensatz zu einer jungen hübschen Verwandten, die sichtlich eine ganz ungemeine Freude daran hat. Indem der Künstler die Scene nach Altbayern und um etliche Jahrzehnte zurück verlegte, gab er ihr eine Art lokalgeschichtlichen Boden und sicherte seinem Bilde bei einem großen Teile des Publikums erhöhtes Interesse. Die allzugroße Jugend der Wöchnerin ließe sich wohl mit ein paar Pinselstrichen beseitigen. Das mystische Helldunkel der Wochenstube giebt dem sauber gemalten Bilde wohlthuende Harmonie, welche durch pikante Streiflichter keineswegs gestört wird. Zu den anmutigsten Bildern R. Beyschlags, dieses so liebenswürdigen Künstlers, gehört das neueste. Es zeigt drei Kinder einer vornehmen Familie, denen ein schmuckes Stubenmädchen rotwangige Äpfel von einem jungen Bäumchen herabholt, mit denen sich die Kinder je nach Alter und Anlage zu thun machen. Als eine stimmungsvolle Charakterscene aus den nahen Bergen erweist sich Adolf Lübens Bauernmädchen, das unter einem Feldkreuz seinen Sonntagshut mit Blumen schmückt. H. Schaumann führt uns zu einem schwäbischen Hahnentanz z. Z. des Herzogs Karl und kehrt dabei wieder einmal seinen kerngesunden Humor heraus. Das Bild zeigt namentlich in koloristischer Beziehung einen entschiedenen Fortschritt. Hat uns Beyschlag einen Blick ins Leben vornehmer Kinder thun lassen, so kehren wir mit Schlesinger in dem Hause „kleiner Leute“ ein, deren Kinder die Mahlzeit damit endigen, daß sie, wie junge Geier über Vöglein, über die Überreste der Speise in der Pfanne herfallen. Es ist nicht Hunger, nur die Lust zum Naschen, was sie dazu treibt. Weniger harmlos ist der von Otto Seitz behandelte Gegenstand; es ist ein Kavalier, der, zum Zweikampf gefordert, die Klinge seines Degens prüft;

das Ganze ist mit viel Feinheit durchgebildet. Faber du Faurs „Episode aus dem Ausfallsgefechte bei Champigny“ wäre es wohl zu statten gekommen, wenn der Künstler nicht in anspruchsvoller Weise seinen Figuren im Vordergrunde volle Lebensgröße gegeben hätte. Übrigens fehlt es nicht an malerisch geordneten Gruppen und lebendig ineinander greifender Handlung. Am wenigsten befriedigt die Behandlung des Kampfes im Hintergrunde, wobei es sich der Künstler denn doch etwas gar zu bequem gemacht hat. Chr. Mali's „An der alten Brennerpost“ mit dem vorsündflutlichen Postwagen und seinen charakteristischen Insassen und dem im Winter unvermeidlichen Ochsenvorspann führt uns zum eigentlichen Tiergenre hinüber, worin derselbe treffliche Künstler durch „Hornvieh an der Tränke“ glänzend vertreten ist. Roux stellte prächtige „Ochsen am Pfluge“ und „Kälber an einer Zaunthüre“ aus, zwei Bilder von prägnantester Charakterisirung und brillantem Kolorit. In der Landschaft glänzte E. Kirchner mit einem äußerst delikat gemalten „Kloster San Francesco in Trient“. Von Wopfner sahen wir den „Obersee“, von dem wackeren Meister Paul Weber eine warm empfundene Baumlandschaft und von Sinding zwei kräftige Marinen „Wrackfammler an der norwegischen Küste“ und „Hochgehende See“.

Vermischte Nachrichten.

Rgt. Das bevorstehende siebente deutsche Bundesschießen nimmt die Münchener Künstler in hervorragender Weise in Anspruch. Das Centralkomité hat nämlich unter dem Vorsitze des Herrn Ferd. v. Miller sen. den Grundgedanken aufgestellt und festgehalten, daß in München bei dieser Gelegenheit ein Fest arrangirt werden müßte, daß in erster Linie dieser Kunststadt würdig ist. Für die Festhalle und die Wirtschaftsbuden, welche den eigentlichen Festplatz begrenzen, haben die Architekten Alb. Schmidt und Gabr. Seidl, der Maler Rud. Seitz und der Bildhauer L. Gedon Skizzen vorgelegt und für die Festhalle wurde jene von Rud. Seitz angenommen. Die Festmünze ist von Otto Hupp entworfen und wird vom königlichen Münzamte geprägt. Für den Festzug haben die Maler Hermann Schneider, Jos. Flüggen, Lossow und Schraudolph Skizzen ausgearbeitet, welchen der ganz neue Gedanke zu Grunde gelegt ist, den Gebrauch der Waffe durch die drei Gruppen: „Scheibenschießen“, „Jagd“ und „Wehrkraft“ zur Anschauung zu bringen.

Zeitschriften.

The Academy. No. 165 u. 166.
[illegible] British Museum.

The American Art Review. No. 17.
[illegible] S. G. W. Benjamin. (Mit Abbild.) — The twenty-third exhibition of Boston Art Club, von J. B. Millet. (Mit Abbild.) — [illegible]

L'Art. No. 327 u. 328.
[illegible] — Les bustes de Montal, von H. Jouin. (Mit Abbild.) — Histoire artistique [illegible] Raffaelli. — Expositions diverses. (Mit Abbild.) — Gravures: Portrait d'une jeune femme, de H. Holbein gravé par E. Ruland. — Intérieur de Sainte-Sophie, à Constantinople, gravure de J. Puyplat.

Blätter für Kunstgewerbe. Bd. X, Heft 3.
Die Erfindung der Bronze, von B. Bucher. — Karlsbader Porzellan. (Mit Abbild.) — Abbildungen: Porzellan-Nippe (Amorette mit einer Rose), von C. Knoll; Schreibtisch-Garnitur, entw. v. Arch. R. Gross, ausgef. v. Dziedzinski & Hanusch; Fruchtschale aus Bronze, entw. u. ausgef. v. demselben; Altarkreuz aus Bronze, entw. v. Arch. R. Mikoyics, ausgef. v. A. Stuttmann; Waschkasten, entw. u. ausgef. v. F. Michel.

Chronique des Arts. No. 14.
Francisco Laurana, von A. de Montaiglon.

Deutsche Bauzeitung. No. 26 u. 27.
Die Konkurrenz für Entwürfe zum Empfangsgebäude des neuen Zentralbahnhofes in Frankfurt a. M. — [illegible] Der Musik-Saal in Basel. (Mit Abbild.)

Auktions-Kataloge.

Frederik Muller & Co., Amsterdam. Kunstsammlung des Herrn A. G. de Visser. I. Abteilung: Alte Handzeichnungen (530 Nummern). II. Abteilung: Radirungen und Kupferstiche; ein prachtvolles Werk von Rembrandt und ein fast complettes Werk von Jones Snyderhoef (851 Nummern). Versteigerung den 16.—18. Mai a. c.

Inserate.

Da ich bis Anfang Mai verreist sein werde, bitte ich, inzwischen alle Korrespondenzen, die sich auf die Redaktion beziehen, ausnahmslos an den Herausgeber, Herrn Prof. v. Lützow in Wien, zu richten.

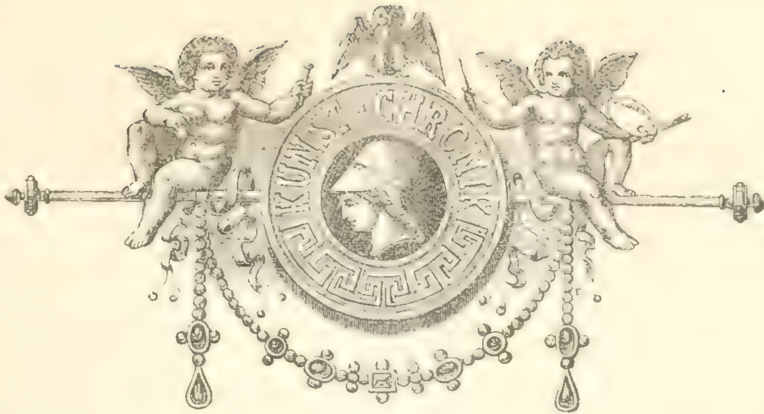
Leipzig, 24. März 1881. **E. A. Seemann.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

28. April



Nr. 29.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

II.

So haben wir denn doch in der zweiten Abteilung ein Sensationsbild ersten Ranges erhalten: das neueste Werk Makarts „Der Sommer“. Die zahlreichen Verehrer desselben feiern dies als ein künstlerisches Ereignis und finden in dem Bilde einen neuen großen Fortschritt des genialen Meisters. Makart hat mit glücklichem Griff einen Vorwurf für sein Bild gewählt, der seinem Genius vollkommen entspricht, und hat wieder eine herrliche Farbensymphonie daraus geschaffen. Der geistige Inhalt des Bildes ist in der Form und Farbe desselben spurlos aufgegangen: man darf es hier also gar nicht versuchen, etwas mit Worten auszudrücken, was nur der Pinsel sagen kann. Ist ja doch auch in der Musik oft ein ganz ungereimtes Lied die Grundlage der schönsten Tonschöpfungen, ohne durch seine Gehaltlosigkeit den musikalischen Aufbau zu beeinträchtigen. Das neue Makartsche Bild ist ein reines Phantasiegebilde, es ist, weitab von jeder Verstandesthätigkeit, rein aus der Empfindung, ohne jede andere Rücksicht als die auf Farbe und Form entstanden. So gut der Raum, in welchem die Scene spielt, ein wahrhaftiges Lustschloß schönster Art ist, so gut ist auch das ganze Bild nur ein Künstlertraum, aber einer der reichsten und schönsten, den ein Künstler unserer Zeit träumte. — Vier Frauen stehen und sitzen auf der rechten Seite des Bildes um einen Schachtisch, zwei davon plaudern miteinander, zwei andere spielen offenbar so zerstreut und schlecht, daß eine fünfte Dame im Bademantel sich nicht enthalten kann, ins Spiel einzugreifen. Sie tritt hinzu und thut einen entscheidenden Zug. Inmitten des Bildes liegt auf einem, von einem goldenen Baldachin überschatteten, von reichen rotseidenen Vorhängen umgebenen Prachtbette, welches im Garten neben einem Wasserbassin aufgeschlagen ist, eine nackte weibliche Gestalt und spielt mit Schmetterlingen, die sich auf ihren Finger niederlassen; links neben ihr ist eine gleichfalls ganz nackte Frau, die dem Beschauer den Rücken zukehrt, im Begriff, sich anzukleiden. Im Vordergrunde steigt eine dritte Frau in Kleidern aus dem Wasser, einen übermütigen Jungen lenkend, welchem ein reizendes nacktes junges Mädchen zugekehrt ist, das eben seine Kleider abgelegt zu haben scheint und an den Stufen des Bassins sitzt.

Wie ungelenk nimmt sich die Beschreibung aus bei einem solchen Bilde, wie wenig sagt sie, wie wenig hat sie zu sagen! Wenden wir uns der Ausführung des Bildes zu! Dasselbe weist wunderbar fein abgewogene malerische Gegensätze auf; der Kopf der liegenden Figur ist in ein an Correggio gemahnendes Helldunkel getaucht; die Schatten sind durchsichtig, die Stoffe, wie gewöhnlich, virtuos behandelt, namentlich ein Sammetteppich mit reichem Ornament, der an dem Pfeiler der Veranda hängt; das Fleisch im Licht ist von der mächtigsten Wirkung, lebendig und frisch, die Technik eine vollendete. — Als ein großer Fortschritt des Meisters ist seine Mäßigung in der Anzahl der Figuren zu bezeichnen, die alle auch wirklich Raum haben zum Stehen, Sitzen und Liegen. Hierdurch hat die Komposition beträchtlich an Klarheit gewonnen,

und das Bild überragt in dieser Hinsicht alle früheren Werke des Meisters.

Außer dem Makartschen Bilde sind noch einige andere erwähnenswerte Werke zu der Ausstellung hinzugekommen. Angeli hat zwei neue Porträts, Kirchmayer eine feingestimmte Kindergruppe, A. Achenbach zwei kleinere Landschaften ausgestellt. Von J. E. Schindler sind eine Anzahl schöner Landschaften da; Friedrich Keller hat ein mit Bravour gemaltes farbenschönes Genrebild, Franceschini einen sehr schönen Studienkopf, Robert Ruß eine Menge kleiner Skizzen eingesendet. H. L. Fischer bringt ein farbenprächtiges „Arabisches Märchen". Ein von Steinle und Linnemann entworfenes, in der Tiroler Glasmalereianstalt meisterhaft reproduzirtes Glasgemälde ziert ebenfalls die zweite Abteilung der Ausstellung.

Die in unserem ersten Berichte kurz erwähnten Bilder von Holmberg und Gysis haben durch die neu ausgestellten Bilder keine Beeinträchtigung erfahren, es ist besonders das letztere durch den Gegensatz zu dem blendenden Hauptbilde der Ausstellung interessanter geworden. Man ist unwillkürlich versucht, Vergleiche zu ziehen. Das Gysis'sche Bild ist eines von denjenigen, welche durch oftmaliges Betrachten in der Wertschätzung wachsen, durch die keusche Behandlung und feine Beobachtung des Seelenlebens, durch die Innigkeit des Ausdrucks, die echte Wahrheit, welche nicht packt, aber fesselt. Holmbergs Bild verträgt ebenfalls dieses liebevolle anhaltende Studium.

An Werken der Plastik weist die zweite Abteilung der Ausstellung eine beträchtliche Vermehrung auf. Tilgner hat eine große Anzahl seiner Arbeiten in einem geschmackvoll dekorirten unteren Raume ausgestellt. Er ist ein ausgezeichneter Künstler von seltenem Talente, seine Porträts sind alle lebendig aufgefaßt und mit einer so großen Freiheit behandelt, daß die der Plastik gezogenen Grenzen oft durchbrochen scheinen und der Bildner mit dem Maler um den Lorbeer ringt. Daß er in dem Maße verliert, wie er ihn gewinnt, das wollen freilich heute nur wenige glauben; ist ja doch der leidige Zopf wieder zu Ehren gekommen bei Künstlern und Schriftgelehrten! Daß aber trotzdem zweimal zwei vier ist und nicht fünf, das möchten wir denn doch hier und da in Erinnerung bringen. K. Jähnl, ein begabter Schüler Prof. Helmers, huldigt auch dieser Zeitströmung und läßt sich mehr von Tilgner als von seinem Lehrer beeinflussen. — Wir sehen es nicht gerne, wenn ein junger Künstler dort anfängt, wo ein fertiger aufhört, bemerken gerne die empfindungsvolle Durchbildung der Form, geschmackvolle Anordnung und gute Auffassung, wünschten aber, daß die Jungen bisweilen doch nicht so zwitscherten wie die Alten sungen. I. K.

Korrespondenz.

Paris, Mitte April 1881.

Der Zufall ist ein Künstler in seiner Art: er bringt die pikantesten Zusammenstellungen und Gegensätze hervor. Ihm verdanke ich es, an einem und demselben Vormittage zwei Sammlungen haben in Augenschein nehmen zu können, welche beide höchst interessant, aber durchaus entgegengesetzten Charakters sind. Ich könnte, wenn ich mich in Antithesen ergehen wollte, aus diesem Anlaß das schönste rhetorische Kunstwerk zu Wege bringen, aber ich will die beiden Gegenstücke lieber einfach eines nach dem andern besprechen: nämlich die Sammlung Double und die Ausstellung der Intransigenten oder Impressionisten. In der einen herrschen Vollkommenheit und Raffinement, in der anderen Barbarei und Unwissenheit. Man staunt auf der einen Seite über die Höhe der Kunst, über das bis an die äußerste Grenze des Erreichbaren getriebene technische Geschick, auf der anderen sieht man nichts als verwitterte rohe Blöcke, die sich für Kunstwerke ausgeben. Ich thue unversehens das Gegenteil von dem, was ich gewollt; wenn ich nicht einhalte, bin ich dennoch den Antithesen verfallen. Also der Reihe nach!

Der kürzlich verstorbene Herr Double war ein berühmter Sammler, dessen künstlerischer Nachlaß hier gegen Ende Mai zum öffentlichen Verkauf kommen soll. Es wird zu dem Zweck ein besonderer Saal erbaut und in demselben einige Tage vor der Auktion die Sammlung der allgemeinen Besichtigung zugänglich gemacht werden. Um den Lesern mit einem einzigen Wort von der Bedeutung derselben einen Begriff zu geben, sei gesagt, daß die Erben ein Angebot von $6^1/_2$ Millionen Fres., welches man ihnen unter der Hand machte, zurückgewiesen haben. Herr Double war ein Kunstliebhaber im umfassendsten Sinne des Wortes und lebte inmitten seiner Reichtümer. Die beiden Stockwerke seines Hauses sind mit Holzschnitzereien, Webereien, Stickereien, kostbaren Plafonds und Möbeln angefüllt und wurden stets in allen Teilen bewohnt. Das 17. und namentlich das 18. Jahrhundert haben alle ihre Wunder beigesteuert. Die wenigen Bilder gehören zumeist der holländischen Schule an; darunter sind der bekannte schöne Delftsche Van der Meer und zwei Gonzalez Cocques, deren einen der Sohn des Verstorbenen dem Louvre geschenkt hat. — Herr Lucien Double ist ein ausgezeichneter Historiker, dessen neueste litterarische Arbeit Karl den Großen zum Gegenstande hat. Man begreift, daß das 18. Jahrhundert ihm etwas modern vorkommt. — Es ist mir absolut unmöglich, alle die kostbaren Ausstattungsgegenstände einzeln aufzuzählen. Das wird die Aufgabe des Kataloges sein, dessen Erscheinen demnächst zu erwarten

steht. Im zweiten Stockwerke hatte Herr Double das Boudoir der Duthé, der Freundin des Grafen von Artois, rekonstruiren lassen. Die Dekoration dieses engen niedrigen Zimmerchens rührte ganz von Gerard van Spaendonck, dem berühmten Blumenmaler, her. Das Holzwerk hat sich trefflich erhalten; man kann bequem alle die reizenden Blumen daran bewundern, mit denen der Künstler es geschmückt hat. Wie in dem Boudoir der Frau von Pompadour im unteren Stockwerk, sehen wir auch dort einen ganz mit Spiegelglas ausgestatteten Alkoven, das reizendste Ruheplätzchen der Welt, mit seinem vergoldeten, mit köstlichem Stoff überzogenen Kanapé. Ein kleiner Saal ist dem Andenken der Marie Antoinette gewidmet; er enthält eine Menge von Gegenständen, welche ihr gehört haben: eine kleine, ganz mit Diamanten verzierte Pendule, ihren Spitzenkoffer in Kupfer, mit dem vergoldeten Wappen verziert. Man öffnet ihn und findet darin noch einige Reste von Spitzen, die der unglücklichen Königin gehört haben. Der Stickrahmen, an dem sie arbeitete, der kleine Tisch des Dauphins sind ebenfalls da: Wertgegenstände für den Kunstfreund, Reliquien für den Legitimisten. Auch ein interessantes Stück Alt-Wiener Porzellans habe ich bemerkt: ein Kaffee-Service, welches der Tochter der Maria Theresia bei ihrer Hochzeit verehrt wurde. Auf jeder Tasse oder Kanne sind Ludwig XVI. und Marie Antoinette dargestellt in verschiedenen Kostümen und Beschäftigungen, musicirend, tanzend u. s. w. Das Ganze ist ein Kunstwerk von dem reizendsten Geschmack. Man zeigt dem Besucher zwei Sèvres-Vasen, angefertigt aus Anlaß des Sieges von Fontenoy, welche Herr Double mit 150000 Frcs. das Paar bezahlte. Man bot ihm kürzlich 300000 Frcs. dafür, und bei der Auktion werden sie ohne Zweifel einen noch höheren Preis erzielen. Und nun vollends der Lustre aus Bergkrystall, Stil Louis XVI., der auf 350000 Frcs. geschätzt ist! In der Mitte desselben befindet sich eine Vase in Blau und Gold, aus welcher ein Blumenbüschel von Bergkrystall emporsteigt. Im Kreise herum ordnen sich die Lichter, durch Krystallperlen miteinander verbunden. Nichts kann sich mit der Wirkung eines solchen Lustres messen, wenn er im Lichterglanz erstrahlt. Was soll ich noch sagen von dem Sèvres-Porzellan-Service für 150 Personen mit allen von Buffon beschriebenen Vogelarten? Der große Naturforscher pflegte es seine „Sèvres-Ausgabe" zu nennen. Oder von dem Silberzeug von Germain? Man errötet, wenn man sich unter so viel Herrlichkeiten im schwarzen Frack mit der Angströhre in der Hand erblickt, und plötzlich die Stunde schlagen hört in einer Uhr, welche die Form des Kopfes einer Negerin hat, deren Augen als Zifferblätter dienen und die man bloß am Ohrläppchen zu zupfen braucht, um sofort ein reizendes Glockenspiel zu vernehmen. — Sie können sich denken, wie viele Lücken ein solcher Bericht haben muß, der in Eile nach einem kurzen Besuch hinter den Coulissen gemacht ist. Auf der großen Bühne der öffentlichen Versteigerung wird man alles genau sehen und schätzen können, und der Katalog wird ein Erinnerungsmal an diese unvergleichliche Sammlung bilden, deren Schätze man zerstreuen, welche aber trotzdem in der Geschichte der Kunst noch lange als Sammlung Double fortbestehen wird.

Soll ich Ihnen meine Schwäche eingestehen? Ich liebe die Kunst mehr als die Curiosität und begreife nicht, wie man beide auf eine Linie stellen kann. Auch bekenne ich offen, daß es mir am Boulevard des Capucines nicht gefallen wollte nach dem Besuch bei Herrn Double. Ich leugne nicht: ein Maler von Talent ist unter den Impressionisten, der sich — ich weiß nicht, wie — dorthin verirrt hat. Er heißt Rafaelli, hat wiederholt im Salon ausgestellt, ist aber letztes Jahr fortgeblieben, um sich unter die Intransigenten zu mischen. Er befolgt nur insofern deren Prinzipien, als er wahllos vorgeht bei seinen Gegenständen, aber in der Ausführung bewährt er sich als ein Zeichner und Kolorist ersten Ranges. Einige seiner Gestalten erinnern an Holbein, nur sind es alles Lumpensammler, deren Maler von Profession Herr Rafaelli geworden ist. Abgesehen von ihm und von Miß Mary Cassatt, welche einige schätzenswerte Eigenschaften besitzt, sehe ich nur komische Figuren, selbst den großen Degas mit inbegriffen, aus dem man den Führer der Partei und einen großen Künstler machen will. Er hat dieses Jahr sich auch als Bildhauer produzirt und eine Ballerine von der Oper in Wachs ausgestellt, mit einem Rock aus wirklichem Musselin und einem weißen Calicot-Leibchen, der Arbeitsuniform der Tänzerinnen! Die Gestalt sieht aus wie eine verrückte Wilde, und dann — was sagen Sie zu der Einführung des Musselins in die Skulptur? Den Marmor könnten wir jetzt also sparen! Im übrigen muß man recht froh sein, daß so etwas nicht dauerhaft ist.

Doch kehren wir wieder zu ernsten Dingen zurück! In der École des Beaux-Arts ist eine interessante Ausstellung sämtlicher Projekte für das in Versailles zu errichtende Denkmal veranstaltet, in welchem das Andenken an die erste Constituante von 1789 gefeiert werden soll. Bei allen Entwürfen waren Architekten und Bildhauer vereint beschäftigt. Der Entwurf der Herren Formigé und Coutan hat den Preis bekommen. Ich will glauben, mit Recht; doch würde ich als Mitglied der Jury kein ganz reines Gewissen haben. Das Projekt mit den bewundernswerten Statuen des Herrn Falguière verdiente doch vielleicht die Palme!

A. B.

Kunstlitteratur.

Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer. Unter Mitwirkung mehrerer Fachgenossen bearbeitet und herausgegeben von F. X. Kraus. Mit zahlreichen, zum größten Teil Martigny's Dictionnaire des Antiquités chrétiennes entnommenen Holzschnitten. Freiburg im Breisgau. 1880. Heft 1—4. 8°.

Der sehr fruchtbare Schriftsteller auf dem Gebiete theologischer und christlich-archäologischer Wissenschaft, welcher es unternommen hat, obige Realencyklopädie herauszugeben, entwickelt unter dem Schlagwort „Archäologie" über den Umfang dieser Wissenschaft Anschauungen, die auf die Anlage und Durchführung des von ihm herausgegebenen Werkes von bestimmendem Einfluß gewesen sind. Kraus begrenzt die christliche Altertumswissenschaft der Zeit nach ganz bestimmt mit dem Jahre 600 n. Chr., steckt aber dem zu behandelnden Stoffe nach die Grenzen soweit aus, daß dieselben wieder an Bestimmtheit verlieren. Seiner Ansicht nach soll die christliche Altertumswissenschaft umfassen: 1) die Altertümer der Verfassung, der Verwaltung und des kirchlichen Rechtes, 2) die Altertümer des Kultus, 3) die Altertümer des Privatlebens, 4) die Altertümer der Kunst, ja sogar 5) die Altertümer der Litteratur, und 6) die Altertümer des Dogma's.

Gegen Jahn polemisirend, führt der Verfasser aus, daß auch 7) die Epigraphik und 8) die Numismatik in den Kreis der christlichen Altertumswissenschaft gehören.

Innerhalb dieses Umfanges bestimmt Kraus dann im Anschluß an Gerhard und Braun engere Grenzen für die christliche Archäologie, die er als denjenigen Zweig der Altertumswissenschaft bezeichnet, welcher „im Gegensatze litterarischer Quellen, auf monumentalen Zeugnissen beruht". An dieser Definition hätten wir nur das auszusetzen, daß die litterarischen Quellen als „Gegensatz" der monumentalen hingestellt werden. Wir möchten in der Definition auch der christlichen Archäologie die Zugehörigkeit der christlichen Schriftquellen in ähnlicher Weise betont sehen, wie bei der Definition der klassischen Archäologie Conze (Antrittsrede, Wien 1873) der Philologie den ihr gebührenden Platz zuwies. Hätte Kraus dies gethan, so hätte er es nicht nötig gehabt, Jahns Ausscheidung der Epigraphik für richtig zu erklären und doch das Gegenteil vom Richtigen aufrecht zu erhalten. Es wäre ferner gut gewesen, das Verhältnis zu schildern, in welchem die altchristliche Archäologie zur mittelalterlichen steht, umsomehr, als in dem Verzeichnisse der Litteratur des Gegenstandes auch die Schriften über diesen Teil der christlichen Altertumswissenschaft ihren Platz fanden.

Insoweit bei einem lexikalisch angelegten Buche von Einheit die Rede sein kann, schadet es der Realencyklopädie, daß sie nicht auf das engere Gebiet der christlichen Archäologie beschränkt blieb. Bei der Gründlichkeit und Gelehrsamkeit des Herausgebers und der Mitarbeiter, von denen die Mehrzahl sehr sorgfältig durchgeführte Arbeiten lieferten, hätten wir dann offenbar ein durchgebildeteres Werk erhalten, während dasselbe jetzt in Bezug auf den riesigen Umfang der gesamten Altertumswissenschaft ebenso unvollständig ist wie Martigny's „Dictionnaire", obwohl es dieses schon jetzt an Reichhaltigkeit, wenn auch nicht an Klarheit und Lesbarkeit übertrifft.

Vor allem störend sind die mitunter rein theologisch polemisirenden Teile der einzelnen Artikel. So polemisirt Krull im Artikel „Advent" eine Spalte lang, und es kranken an diesem Übel ferner die Aufsätze Agapen, Anker, Arkandisziplin ($2\frac{1}{2}$ Spalten Polemik), Archäologie, Bibel, Bücherrollen und der sonst vortreffliche Aufsatz über Basiliken. — Bei manchen Artikeln bleibt es ganz unerklärlich, wie sie überhaupt in eine Realencyklopädie der Altertumswissenschaft kommen und seien die Grenzen noch so weit angenommen. Beispielsweise der rein theologische Aufsatz Dippels über das Charisma und desselben, von merkwürdig krausen Vorstellungen über die heidnische Mythologie durchsetzter, Artikel „Christentum". Auch in rein archäologischen Artikeln, so z. B. bei „Anker", finden sich theologisirende Stellen, die zur Erklärung der Sache nichts beitragen.

Im ganzen herrscht eine gewisse Ungleichmäßigkeit in der Behandlung gleichartiger Themata. Während z. B. Heuser in seinen Aufsätzen „Abel und Kain" und „Abrahams Opfer" auf die genaue Zusammenstellung des Monumentenmaterials bedacht ist, unterläßt es Kraus, daselbe bei den Artikeln Agapen, Amor und Psyche u. a. zu thun, giebt aber wieder im Artikel Basilika eine sehr übersichtliche und gute Statistik der Monumente.

Störend sind die Zusätze des Herausgebers zu den Artikeln der Mitarbeiter, da dieselben dadurch den Eindruck des Unfertigen machen. Oft sind diese Bemerkungen so unbedeutend, daß sie leicht in dem Aufsatz hätten aufgehen können. Ganz und gar zu verurteilen ist es aber, wenn der Herausgeber sogar, wie in den Artikeln „Blumen", „Delphin", dem Aufsatz seines Mitarbeiters einen paralysirenden Zusatz beifügt. Solche Encyklopädien sind doch zunächst Leserkreisen gewidmet, die in denselben eine klare und bündige Erklärung, eine abgeschlossene Abhandlung und keine offen gelassene Frage suchen.

Der Herausgeber verfährt mit manchen seiner eigenen Aufsätze übrigens auch in einer Weise, die sie wie durch mechanische Zusammenstellung von Notizen

entstanden erscheinen läßt. In solcher Weise behandelt sind die meisten kleineren Artikel und von den größeren z. B. der über die Abraxasgemmen. Es ist von dem Herausgeber in demselben mit viel Fleiß und Gelehrsamkeit ein sehr schätzbares Material zusammengetragen, eine Reihe widersprechender Einteilungen und Erklärungen nebeneinander gestellt und zum Schlusse der Wunsch ausgesprochen, es möge sich jemand finden, der dieses Material sichte und verarbeite. Dies hätte eben in dem vorliegenden Aufsatze geschehen sollen!

Unsere Bemerkungen beziehen sich alle nur auf das Formale der vorliegenden Publikation. In sachlicher Hinsicht ist das Gebotene durchweg gediegen und wäre nur an wenigen Stellen zu berichtigen und zu ergänzen. Wir behalten uns dieses vor für die Zeit, in der uns das Werk vollendet vorliegen wird.

J. **Kršnjavi.**

Preisverteilungen.

c. **Dresdener Akademie.** Bei der Preisverteilung an der königlichen Akademie der bildenden Künste zu Dresden, welche sich an die zu Ostern stattgefundene Ausstellung von Schülerarbeiten knüpfte, wurde der große Preis, das Reisestipendium, dem Schüler Schillings, Friedrich Helbig für eine in Gips ausgestellte Figur „Prometheus mit dem geraubten Feuer zur Erde niedersteigend“ zuerkannt. Einem zweiten Bewerber um das Stipendium, dem Bildhauer Karl Röder, vormals Schüler Hähnels, welchem als Nichtsachsen das an sich gleicher Weise verdiente Stipendium versagt bleiben mußte, wurde das regulativmäßige Äquivalent, die große goldene Medaille, für die in Gips ausgestellte Gruppe „Adam und Eva nach dem Sündenfalle“ verliehen. Noch wurden zahlreiche andere Auszeichnungen zuerkannt. Überhaupt machte die eben genannte Ausstellung einen recht befriedigenden Eindruck und bekundete namentlich auch auf dem Gebiete der Malerei ein frischeres Leben als früher.

Personalnachrichten.

c. **Die königliche Akademie der bildenden Künste zu Dresden** ernannte zu ihren Ehrenmitgliedern den Kupferstecher Ernst Mohn, die Geschichtsmaler Anton Dietrich und Paul Kießling, die Bildhauer Robert Dietz und Robert Henze, sowie den Architekten Ludwig Möckel, sämtlich in Dresden.

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** In den Ausstellungen der beiden ersten Aprilwochen, die ungewöhnlich stark und nicht minder gut beschickt waren, trugen zwei Landschaftsbilder von J. G. Steffan und Ed. Leonhardi (in Dresden) die Palme davon. Jener wählte als Gegenstand eines mäßig großen Bildes den „Weg nach der Grimsel im Berner Oberland“, dieser brachte in einem sehr umfangreichen Rahmen eine malerische „Felsenpartie aus der sächsischen Schweiz“ mit kleinem Wasserfall und Tannenwald. Es lassen sich kaum schärfere Gegensätze denken, als sie in diesen beiden Bildern ausgesprochen sind. Bei Steffan ist eben ein Gewitter über das Hochgebirge gezogen, noch ist der Himmel mit dunkeln Wolken bedeckt und der Gebirgsbach stürzt sich schäumend in die Tiefe: der gewaltige Kampf der Natur hat Himmel und Erde erschüttert und zittert noch konvulsivisch nach. Gewaltiger hat selbst Ruysdael die Natur nicht aufgefaßt: man hört die Wasser rauschen und brausen. Und andererseits liegt über dem winzigen Stückchen Land, das uns Leonhardi zeigt, der lieblichste Friede. Das Wasser glitzert im Sonnenschein, die Gräser und Blüten, die Brombeersträuche und die jungen Tannen scheinen ein Fest zu feiern und kaum, daß ein Stückchen blauer Himmel auf den in wohliger Kühle liegenden Grund hereinschaut. Die subtile, aber nirgends mühselige Technik hat in unseren Tagen etwas geradezu Bestechendes. Auf einem ganz anderen Standpunkte steht Gustav Schönleber mit seiner „Ebbe in Vließingen“. Ihm ist es nur um eine bedeutende Gesamtwirkung zu thun, in welcher die Farbe die Hauptrolle spielt, wenn auch der Architektur ihr Recht wird. Vorzüglich gelang dem Künstler, dessen Verlust München lebhaft bedauert, namentlich der charakteristische feuchte Hauch der über dem Ganzen liegt. Sehr beachtenswert ist auch ein „Wasserfall“ von Campton und wäre es ohne den konventionellen violetten Ton noch mehr. Daran reiht sich eine Landschaft mit auf einem Wasserfall und dessen Umgebung glücklich konzentrirtem Licht von Poppel und eine duftige Morgenlandschaft des allzeit feinen Paul Weber. — Auch das Gebiet des Genre zeigte eine gute Vertretung: an erster Stelle wäre hier T. E. Rosenthals stimmungsvolles Bild „Mutterliebe“, dem der Künstler eine Immermannsche Strophe zu Grunde gelegt, zu nennen, wäre es ihm nicht begegnet, daß er an die Stelle der im Gebet für ihre kranke Tochter hingesunkenen Mutter eine Urgroßmutter setzte. Marc brachte ein kleines außerordentlich fein gestimmtes und durch höchst sorgfältige Zeichnung sich auszeichnendes Bildchen „Sennerinnen“. Heyns „Ländliche Kurmacher“ erinnern in etwas an des zu früh verstorbenen Kurzbauer sinnige Auffassung. Blume's „Scene im Oberland“ erweist sich als eine Reminiscenz an Defreggers bekanntem „Ball auf der Alm“, während Spitzer in seinem „Gauner“ mit Glück einem derberen Humor huldigt: ein Schusterjunge läßt sich von verschiedenen Gläsern voll Bier je einen Schluck schmecken und ergänzt den Abgang mit Hilfe des Brunnens. — Das Aquarell war durch einen flott gemalten männlichen Studienkopf und ein phantastisches nordisches Märchen von Hellquist, eine ungewöhnlich energisch gemalte „Bucht von Corfu“ im Charakter Karl Rottmanns von Leopold Rottmann und den malerischen „Henkersteg in Nürnberg“ von Perlberg recht gut vertreten. — Von unseren Bildhauern stellte Echteler die lebensvolle Figur eines Löwen aus.

c. **In der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden** ziehen zwei neue Erwerbungen die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich. Darunter befindet sich zunächst ein wohlerhaltenes Bild von Pieter Codde, dem trefflichen holländischen Meister, dessen Name erst seit kurzem wieder der Vergessenheit entrissen worden ist. Das Bild stellt eine Wachtstube dar, in welcher einige um einen Tisch sitzende Kriegsleute lachend sich mit einer Dirne unterhalten, während im Vordergrund ein alter Unteroffizier, ein Bramarbas und Eisenfresser, steht, der, von der Ronde zurückgekehrt, gravitätisch seine Stulphandschuhe auszieht und mit sarkastischer Miene unter dem breiten Schlapphute hervor nach der lustigen Gruppe schielt. Die kecke, übermütige Soldateska, wie namentlich der letzterwähnte alte Haudegen ist überaus frisch und lebendig charakterisirt. Zugleich ist der Arbeit eine sichere, feste Zeichnung, wie eine große Feinheit und Noblesse der Tinten bei einem hellen grauen Gesamtton eigen. Das gute Bild trägt den vollen Namen des Meisters, die Initialen P und C verschlungen. — Das zweite angekaufte und der modernen Abteilung der Galerie eingereihte Gemälde ist von Wilhelm Genz in Berlin, dem bekannten Sittenschilderer des Orients, und vertritt diesen Künstler und seine Richtung in vorzüglicher Weise. Das Bild führt uns auf einen Friedhof Kairo's am mohammedanischen Totenfeste. Zwischen und auf den Gräbern mit ihren Sarkophagen und Turbes sitzen Gruppen verschleierter, trauernder Frauen, kauern Bettler, treiben sich Kinder herum und erwarten die Prozession, die, Palmenzweige tragend, langsam und feierlich von der Stadt her sich bewegend, eben in den Friedhof eintritt. Der Gluthimmel Afrika's wölbt sich über der farbenreichen Scene, über der Khâlifenstadt, deren Citadelle hoch emporragend den Hintergrund abschließt. Das Bild ist reich an interessanten, gut beobachteten Einzelheiten; lebenswahr und farbenfrisch sind die vielen verschiedenen Figürchen und Gruppen in ihren Rassemerkmalen und ihrer charakteristischen Haltung durchgeführt, wobei zugleich das Figürliche mit der Landschaft im Schimmer der südlichen Luft virtuos zusammengestimmt ist.

Vermischte Nachrichten.

Rgt. **Piris-Patent-Bilder.** Der Münchener Historienmaler Theodor Piris hat durch eine interessante Erfindung das Gebiet der vervielfältigenden Technik namhaft erweitert. Sie besteht darin, Reproduktionen von Ölgemälden, sowie Porträts, Stillleben &c. nach der Natur mittels Verbindung von Lichtdruck und Handmalerei in dauerhafter Weise herzustellen und zwar auf Leinwand, Holz, Leder &c. Der Erfinder hat sich sein Verfahren in den größeren Staaten Europas patentiren lassen und verwertet sein Patent für das deutsche Reich gemeinsam mit Ch. J. Tooft & Co. in einer artistischen Anstalt, deren künstlerische Leitung in seiner Hand liegt. Wir hatten Gelegenheit, uns Schritt für Schritt von dem Fortschreiten der Erfindung zu überzeugen und freuen uns konstatiren zu können, daß sie alle bisher bekannten ähnlichen Reproduktionsarten tief in Schatten stellt und zugleich an Einfachheit des Verfahrens übertrifft. Das gilt namentlich von dem komplizirten und schwierigen Ölfarbendruck, der in den weitaus meisten Fällen unbefriedigt läßt. Das Verfahren charakterisirt sich dadurch, daß ein Lichtdruck die eigentliche Basis des künftigen Bildes ausmacht und zu dieser Handmalerei mit Ölfarbe hinzutritt. Dabei kommt, namentlich vom Standpunkte der Kostenfrage, gar sehr in Betracht, daß diese Handmalerei keinerlei künstlerische Vorbildung voraussetzt, vielmehr nur einige leicht zu erwerbende Übung erheischt, wie denn in der genannten Anstalt z. Z. einige nur ganz kurze Zeit eingeschulte junge Mädchen mit bestem Erfolge thätig sind. Daß die koloristische Seite gute Vorbilder voraussetzt, versteht sich allerdings von selbst. Solche zu beschaffen, bleibt eben Aufgabe der artistischen Leitung eines einschlägigen Etablissements. Kunstfreunden giebt die Erfindung von Theodor Piris die Möglichkeit an die Hand, mit geringem Kostenaufwande sich eine Sammlung farbiger Kopien von Ölbildern älterer und neuerer Meister zu erwerben, während in der Familie die einfache Photographie voraussichtlich bald dem Piris-Patent-Bilde der Angehörigen Platz machen dürfte.

Rgt. **In der Erzgießerei v. Millers zu München** herrscht ununterbrochen die größte Rührigkeit. So wurde jüngst wieder ein größeres Gußwerk vollendet: die Kolossal-Reiterstatue des Fürsten Michael III. Obrenowitsch von Serbien, welcher bekanntlich am 28. Mai 1868 meuchlings erschossen wurde. Sie zeigt den Fürsten entblößten Hauptes, den Kopf etwas zur Seite gewendet, den rechten Arm gleichsam schützend über sein Volk ausgestreckt, in der serbischen Generalsuniform, auf einem prächtig gezäumten Rosse sitzend. Das Erzpiedestal trägt ringsum Scenen aus der Geschichte Serbiens in Reliefs, vorne den blinden Freiheitssänger, an der Rückseite die Erhebung des Volkes gegen die Türkenherrschaft, an den beiden Seiten Fürst Michael als Befreier und Beschützer seines Volkes und im Kreise von dessen Notabeln, endlich das serbische Volk trauernd am Sarge seines Fürsten. Um den oberen Rand des Piedestals schlingen sich Eichenlaub-Gewinde. Das Ganze wird an seinem Bestimmungsorte noch auf einen 16 Fuß hohen Steinsockel gesetzt werden und erinnert sowohl der Figur als dem Pferde nach sehr lebhaft an die berühmte Reiterstatue des Kurfürsten Maximilian I. von Thorwaldsen. Reiter und Pferd gehen über doppelte Lebensgröße hinaus und sind samt allem Beiwerk eine Arbeit des Bildhauers Pazzi in Florenz. Der Guß darf als ein nach allen Seiten vollendeter bezeichnet werden. — Der Guß der Kolossalstatue der „Germania" für das Nationaldenkmal auf dem Niederwalde macht gute Fortschritte. Kürzlich wurde ein Kniestück gegossen, das riesig genug erscheint, obwohl die Figur mit ihren 39 Fuß Höhe gegen die 54 Fuß Höhe der Bavaria um ein tüchtiges Stück zurückbleibt. — Daneben wird am Guß der Statue des Albertus Magnus für Lauingen mit gleichem Fleiße gearbeitet. Bereits ist die Büste fertig gestellt und die Statue wird noch im Laufe des heurigen Sommers vollendet werden. — Ferdinand v. Miller hat soeben im Auftrage der Vereinigten Staaten von Kolumbia die Kolossalstatue des Generals Mosquara für dessen Vaterstadt Lovada modellirt und wird auch den Guß derselben ausführen. Der Transport der Statue wird s. Z. große Schwierigkeiten zu überwinden haben. Zunächst wird dieselbe nämlich den Magdalenenstrom hinaufgefahren und von da, wo dieser aufhört, schiffbar zu sein, von Mauleseln über die Pässe der Cordilleren nach Lovada getragen werden.

Vom Kunstmarkt.

Auktion Visser in Amsterdam. Der Kunsthändler Muller in Amsterdam hat soeben zwei Kataloge veröffentlicht, welche die Kunstsammlungen des Herrn A. G. de Visser im Haag beschreiben, die am 16., 17. und 18. Mai in Amsterdam versteigert werden sollen. Visser war mehr als 30 Jahre Kunsthändler im Haag, in letzter Zeit Kunstauktionator und in beiderlei Eigenschaften eine allen Kunstsammlern bekannte Persönlichkeit. Er war aber auch Sammler und seine Privatsammlung giebt er jetzt unter den Hammer, da Alter und Krankheit ihm den Kunstgenuß verleiden. Als Händler hatte er Gelegenheit, in die verborgensten Falten der Kunstwissenschaft, sofern sich diese auf niederländische Künstler erstreckt, hineinzublicken und auch in der langen Zeit seiner Thätigkeit Vorzügliches zu erwerben. So enthält die eine Sammlung, die den einen Katalog ausfüllt, nur Originalzeichnungen holländischer und vlämischer Meister. Wenn Sammler Zeichnungen gegenüber eine leicht erklärliche reservirte Stellung nehmen, so ist bei der gegenwärtigen immerhin ein größeres Vertrauen gestattet, da die Sachkenntnis des Sammlers einesteils, dann auch die Provenienz der Kunstblätter aus den berühmtesten älteren Sammlungen anderntei1s Bürgschaft leisten, überdies die meisten Zeichnungen echt bezeichnet sind. Es sind die ersten Meister mit einem oder mehreren Blättern vertreten; einzelnes hervorzuheben, ist nicht möglich, der Katalog sei darum einer aufmerksamen Durchsicht empfohlen. — Der zweite Katalog enthält die Kupferstiche. Auch auf diesem Gebiete hat der Besitzer in erster Reihe seine Landsleute berücksichtigt, dabei sich nur enge Grenzen beim Sammeln gezogen, um den Nachdruck auf Reichhaltigkeit und Schönheit der wenigen bevorzugten Künstler legen zu können. So ist das Werk Rembrandts (237 Blätter) ebenso reich wie schön repräsentirt. Dieser große Radirer übt auf Kunstsammler stets eine fascinirende Anziehungskraft. Visser hatte Gelegenheit, aus der zweiten Auktion von Verstolk, welche die von der Schwester desselben, der Gräfin Pallandt reservirten Blätter enthielt, 50 Blätter zu erwerben. Es werden denn auch große Kostbarkeiten im Katalog aufgeführt. An Rembrandt schließt sich dessen Schule an; neben den eigentlichen Schülern, wie F. Bol, J. Livens, J. G. Vliet, sind hier Stiche nach seinen Gemälden aufgenommen, so daß man ein Bild der Gesamtthätigkeit des Meisters gewinnt. Außerdem wurden in diese Abteilung auch solche Künstler einrangirt, deren Bestreben es war, Rembrandt in seiner Radir- oder Kompositionsweise nachzuahmen, wie Baillie, Chalon, J. P. de Frey, Rothnagel, Plonski, G. F. Schmidt u. a. Als Curiosum erscheint hier auch Hogarth mit seinem Blatt: „Paul before Felix" mit der naiven Kritik: „In the rediculous manner of Rembrandt". Neben dem Rembrandtwerke ist das fast vollständige von Jonas Suyderhoef zu nennen, mit Abdrucksverschiedenheiten und Seltenheiten, wie sie sich wohl noch nicht in einer Privatsammlung befanden. Eine größere Partie von Farbendrucken und Schabkunstblättern und einzelne französische und englische Stiche machen den Schluß. Die Redaktion wie Ausstattung des Katalogs ist, wie bei Fred. Muller selbstverständlich, durchaus exakt. W.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. No. 286.

Le musée Spitzer, von E. Bonnaffé. — Le tresor de la Cathédrale de Reims, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — Rubens, von P. Mantz. Une demeure seigneuriale au XIX. siècle: Le château de Chantilly et ses collections, von G. Lafenestre. (Mit Abbild.) — Les écrits de Leonard de Vinci, von Ch. Ravaisson-Mollien. (Mit Abbild.) — Charles Percier, von E. Chesneau. (Mit Abbild.) — James Whistler, von Th. Duret. (Mit Abbild.) — Troisième exposition des Aquarellistes français, von A. Baignières. (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe. No. 4.

Robert Mayer, der Begründer der Wärmemechanik, Vortrag von Chr. Seiler. (Mit Abbild.) — Über Schränke und Kabinete. — Hochzeitsgeschenke für den Prinzen Wilhelm; Preisbewerbung für kunstgewerbliche Arbeiten in Frankfurt a. M. — Beilagen: Pokal aus getriebenem Silber, Buchdecke; Schrank (17. Jahrh.).

Aufforderung

zur Einsendung von Modellen zu einem Standbilde

für

Karl Ernst von Baer.

Als **Karl Ernst von Baer** im Jahre 1876 sein bis zum letzten Athemzuge der Wissenschaft geweihtes Leben in Dorpat beschloss, wurden die Glieder der Universität Dorpat von dem lebhaften Wunsch ergriffen: es möge das Bild eines Mannes, der die menschliche Erkenntniss so mächtig gefördert und in der Wissenschaft von der Natur tiefe und bleibende Spuren seines Erdendaseins hinterlassen hat, auch den kommenden Geschlechtern erhalten bleiben.

So beschloss die Universität Dorpat, den unsterblichen Forscher durch ein unter möglichst allgemeiner Betheiligung zu errichtendes Denkmal zu ehren, und erwirkte im Jahre 1877 die ALLERHOECHSTE Genehmigung zu den Behufs Ausführung ihres Beschlusses erforderlichen Maassnahmen.

Die letzteren sind nunmehr Dank der Zustimmung, welche dem Beschluss der Universität überall zu Theil wurde, sowie der thätigen Mitwirkung sämmtlicher Glieder des zur Erreichung des angestrebten Zieles constituirten internationalen Comité's soweit gediehen, dass die zur Ausführung des projectirten Denkmals erforderlichen Mittel in genügendem Maasse der Universität zu Gebote stehen.

Demnach richtet die Universität Dorpat an die Bildhauer des In- und Auslandes die Aufforderung: sie durch ihre Mitwirkung in den Stand zu setzen, die pietätvolle Aufgabe würdig zu lösen.

Die Universität glaubt dieses Ziel am besten zu erreichen, indem sie eine offene Preisbewerbung ausschreibt und alle Bildhauer einladet, sich an derselben durch Einsendung von Modellen zu betheiligen.

Der Preis für das beste von den eingesandten Modellen beträgt 750 Rubel, der für das zweitbeste 500 Rbl.

Über die Ertheilung der Preise entscheidet eine nach Dorpat zu berufende Jury, in welcher folgende Herren das Richteramt übernommen haben: Professor **Bohnstedt** in Gotha, **E. Baron Bruiningk** in St. Petersburg, Professor Dr. **H. Brunn** in München, Director der Anstalt für Erzguss **Chopin** in St. Petersburg, Professor Dr. **Th. Grosse** in Dresden, Hofmeister **A. Graf Keyserling-Raiküll**, Professor Dr. **W. Kühne** in Heidelberg, Director **Oscar Poelchau** in Riga, Professor Dr **L. Rütimeyer** in Basel, Geheimrath **P. P. Ssemenoff** in St. Petersburg, Stadthaupt **Tretjakoff** in Moskau.

Zur Beschlussfähigkeit dieser Jury ist die Anwesenheit von wenigstens sieben Mitgliedern erforderlich.

Die Entscheidung über die Frage, welches von den Modellen zur Ausführung gelangen soll, behält sich die Universität Dorpat vor.

Dieselbe ist so glücklich gewesen, von den nachfolgenden Künstlern die sichere Zusage ihrer Betheiligung an der allgemeinen Preisbewerbung in Folge besonderer Aufforderung zu erhalten: von den Herren Professor **Ad. Donndorf** in Stuttgart, Prof. **A. M. Opekuschin** in St. Petersburg und Prof. **M. Wagmüller** in München.

Für die Ausführung des Standbildes nebst Piedestal steht die Summe von 15,000 Rbl. zur Verfügung.

Das Standbild soll auf dem parkartig bepflanzten, innerhalb der Stadt Dorpat belegenen sogenannten Domberge, der als öffentliche Promenade dient, errichtet werden.

Photographische Bildnisse in ganzer Gestalt und als Brustbild, ebenso die Todtenmaske **K. E. von Baer's** sind durch die Herren Professoren *G. Dragendorff* und *A. Schmidt*, Geschäftsführer des Dorpater Localcomité's, kostenfrei zu beziehen.

Die Herren Bewerber werden ersucht, den Skizzen für Figur und Piedestal eine solche Grösse zu geben, dass die erstere, stehend gedacht, mindestens eine Höhe von 40 Centimeter erhält.

Die Ausstellung der Modelle wird in Dorpat stattfinden. Dieselben sind mit der Post bis zum 3/15. September 1881 unter der Adresse: *„Kaiserliche Universität Dorpat"* einzusenden.

Das Gutachten der Jury und die Verhandlungen des Dorpater Localcomité's, betreffend die Ausführung des Denkmals, werden zu seiner Zeit veröffentlicht werden.

Die Kosten für die Her- und Rücksendung der Modelle werden durch das unter dem Ehrenpräsidium des Herrn Staats-Secretair Senateur *A. A Ssaburoff* aus den Herren Professoren *Dragendorff*, *Loeschcke*, *Arth. von Oettingen*, *A. Schmidt*, *Schwarz* und *Wiskowatoff* bestehende Dorpater Localcomité liquidirt werden.

Die preisgekrönten Modelle verbleiben im Eigenthum der Universität Dorpat.

Dorpat, den 1. April 1881.

Im Namen der Universität Dorpat:
Rector Dr. **O. Meykow.**

Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

Die Karlskirche

in Wien.

Stich von H. BÜLTEMEYER.

H. 63 cm., Br. 50 cm.

Preis:

Mit Schrift auf weissem Papier	15	Mark.
„ „ „ chines.	„ 20	„
Vor der Schrift	40	„

Pendant zu den früher erschienenen Stichen „Der Stefansdom“ und „Die Votivkirche“ von H. Bültemeyer.

Historische Landschaften

aus

Österreich-Ungarn.

Mit Ah. Subvention Sr. Maj. des Kaisers radirt und herausgegeben von

LUDWIG HANS FISCHER.

Mit Text von

SACKEN, KENNER, HAUSER u. A.

12 Lieferungen. Gr. Fol. à 8 Mark.
Künstlerdrucke à 16 Mark.

Bis jetzt sind erschienen:

Lief. I. Carnuntum. — Lief. II. Pola. — Lief. III. Salonae und Spalatum.

Die achtzehnte Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst findet am 16., 17. u. 18. Juni in Kassel statt. Die geehrten Herren Künstler des historischen Faches werden ersucht zu dieser Versammlung neuere historische Bilder oder Entwürfe einzusenden. Die Verbindung hat in diesem Jahre gegen 50,000 Mark zu Ankäufen oder Bestellungen zu verwenden. Die einzusendenden Kunstwerke sind an den Conservator des Kunstvereins, Herrn Particulier **Hermann Wallach** in Kassel, einzusenden und müssen spätestens bis zum 11. Juni dort ankommen. Für diese übernimmt die Verbindung die Kosten der Hin- und Zurücksendung mit Ausnahme der Sendungen als Eilgut oder mit der Post und unter der ausdrücklichen Bedingung, daß Nachnahme für Spesen rc. nicht erhoben wird. Bei der Einsendung von Entwürfen ist anzugeben, in welcher Größe und zu welchem Preise die Bilder gemalt werden sollen. Bilder, welche nicht mehr im Besitze des Künstlers sich befinden oder welche bereits mehrfach ausgestellt worden sind, können zur Concurrenz nicht zugelassen werden. Die Rahmen dürfen Stuckverzierungen nicht enthalten und müssen möglichst leicht und einfach sein.

G. Eichler,
Plastische Kunstanstalt u. Gipsgiesserei.
Berlin W. Unter den Linden 27.
Ausführl. Kataloge gratis u. franco.

An Künstler.

Herr T. C. Button.

Agent für den Kauf und Verkauf von Kunstwerken.
Geschäftslokale No. 36 Peascod Street und No. 2 Pilgrim Place (23) in Windsor, England.

Kataloge à 6d u. 1 sh.

Kunsthändler und Fabrikanten von Kunstgegenständen werden ersucht, ihre Kataloge und Bedingungen einzusenden.

Zu kaufen gesucht

saubere und frühe Abdrücke von Kupferstichen von **Küssel & Kilian**. Preisangabe etc. an den Obigen.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Krieger, E. C.,

Reise eines Kunstfreundes durch Italien.

1877. 8. br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

Soeben erschien:

Katalog der

Kunst-Sammlungen

des am 6. November 1880 in Cöln verstorbenen Herrn (2)

Karl Damian Disch.

II Abteilungen.
I. **Die Kunst des Mittelalters** und der **Neuzeit**. 1355 Nrn.
II. **Das Antiken-Cabinet:** Römische und gallische Funde des Mittel- und Niederrheins. 1231 Nrn.

Versteigerung zu Cöln den **12. bis 21. Mai 1881** im Sterbehause „Hôtel Disch“ durch

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne).

Kataloge sind sowohl durch alle Buch- und Kunsthandlungen als auch direct zu beziehen.

Für Kunstfreunde.

Der vollständige Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin,** (enthaltend moderne und classische Bilder, Pracht- und Galeriewerke rc.) mit 4 Photographien nach Vautier, Schirmer, Savoldo, van Dyck, ist durch jede Buchhandlung oder direct von der Photographischen Gesellschaft gegen Einsendung von 50 Pf in Freimarken zu beziehen. (12

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

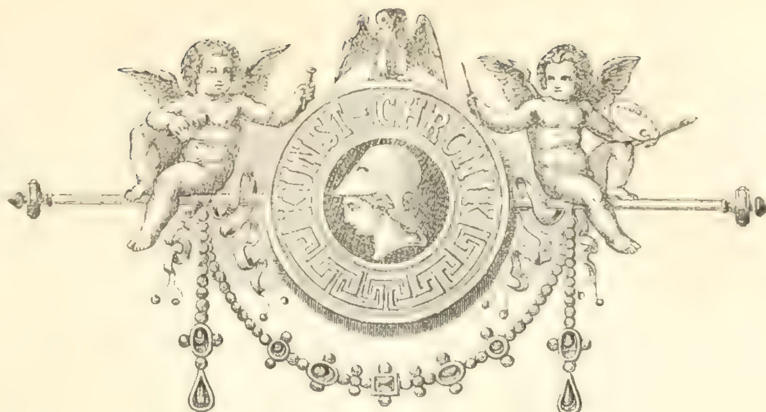
Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

5. Mai

Nr. 30.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Berliner Kongreß von A. v. Werner.

A. R. Der Berliner Magistrat hat noch niemals die geringste Veranlassung zu dem Vorwurfe gegeben, daß er für Kunstzwecke zu viel Geld ausgiebt. Im Gegenteil. Während kolossale Summen, Millionen und aber Millionen, für Rieselfelder und Wasserfilter, deren Nützlichkeit noch kein Mensch eingesehen hat, ausgeworfen werden, ein Verfahren, das nachgerade in der Bürgerschaft eine starke Opposition wachgerufen hat, wird die Kunst in einer wahrhaft schnöden Weise behandelt. Der Staat ist jetzt aufs eifrigste bemüht, in der heranwachsenden Jugend den Sinn für die Kunst durch Ausschmückung der Aulen von Gymnasien und Realschulen mit Wandgemälden und Statuen frühzeitig zu wecken; in den unter dem Patronate der Stadt stehenden Schulen wird nicht das mindeste für die Pflege der Kunst gethan. Der plastische Schmuck an den Façaden der städtischen Schulen wird entweder auf das geringste Maß reduzirt oder als ganz überflüssig erachtet. Im Rathause selbst findet man außer den Wandgemälden des Fest- und Bibliotheksaales nur eine Marmorstatue und zwei Büsten. Um so mehr mußte es auffallen, daß der Magistrat im Sommer 1878 den Beschluß faßte, die Erinnerung an den Berliner Kongreß durch ein großes Gemälde festhalten zu lassen, dessen Ausführung dem Direktor der Kunstakademie A. v. Werner übertragen wurde und welches im Festsaale des Rathauses aufgestellt werden sollte. Im Grunde genommen ging der Kongreß dem Berliner Magistrat gar nichts an, da doch niemand glauben wird, daß Berlin deshalb von den Mächten zum Orte des Kongresses gewählt worden ist, weil die Stadt, dank der Kommunalverwaltung, eine besondere Anziehungskraft gewonnen hat. Nichtsdestoweniger wollte der Magistrat die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne der Welt zu zeigen, daß er auch einmal etwas für die Kunst thun kann. Das Gemälde ist nun am 22. März eingeweiht worden, und da hat sich denn sofort herausgestellt, daß es trotz seiner Größe für die kolossalen Dimensionen des Festsaales noch viel zu klein ist und daß es in dem weiten, leeren Raume eine recht unglückliche Rolle spielt, auch weil es zu grell und scharf beleuchtet ist, man kann es aufstellen, wo man will. Der Maler hat den Schlußmoment des Kongresses zum Gegenstande seiner Darstellung gemacht: Der Reichskanzler hat eben die Abmachungen unterzeichnet und reicht glückwünschend dem Grafen Schuwaloff die Hand, hinter ihm steht Graf Andrassy in prächtiger Honveduniform. Die anderen Mitglieder des Kongresses sind teils mit der Unterzeichnung der Aktenstücke beschäftigt, teils befinden sie sich, zu Gruppen vereinigt, an verschiedenen Stellen des Tisches, teils sitzend, teils stehend, im Gespräch. Das einförmige Grau des schlichten Saales, in welchem sich die weltgeschichtliche Scene abspielte, ist nicht geeignet, dem für die künstlerische Darstellung ziemlich bedeutungslosen Moment ein besonders wirksames Relief zu verleihen, und so war denn der Maler fast ausschließlich darauf angewiesen, seine Kunst im Porträt zu zeigen. Und gerade die Bildnismalerei liegt unglücklicherweise ganz außerhalb der Domäne A. v. Werners. Die Ähnlichkeit im gewöhnlichen Sinne, etwa im Stile einer illustrirten Zeitung, hat A. v.

Werner wohl erreicht, wenngleich er einzelne Personen, wie z. B. die Hauptperson, den Fürsten von Bismarck, sehr unedel dargestellt, andere wie z. B. Lord Beaconsfield fast bis zur Karikatur chargirt hat. Aber jene höhere Art der Porträtmalerei, die einen scharfblickenden Psychologen, einen feinen Seelenkenner voraussetzt und die eine geistige Belebung der Züge erfordert, ist A. v. Werner ganz fremd. So ist auch das Kongreßbild wenig mehr als eine tüchtig und korrekt gemalte Illustration einer Ceremonie geworden, deren welthistorische Bedeutung man in den Büchern der Geschichte nachlesen muß. Hinter dem Gemälde der Kaiserproklamation in Versailles steht es schon deshalb bedeutend zurück, weil ihm die Lebendigkeit der Aktion fehlt. — Der Maler hat übrigens eine Erläuterungstafel für sein Bild gezeichnet, welche außer den Porträts der Dargestellten ihre Namen enthält, die von einer allegorischen Umrahmung eingeschlossen ist. Man möchte behaupten, daß in diesen sinnreichen Allegorien von Krieg und Frieden mehr Witz und Geist enthalten ist als in dem großen Bilde. Das hübsch gezeichnete Blatt ist im Verlage von Paul Bette in Berlin erschienen. — Der Rahmen des Gemäldes, ein reich mit Emblemen versehenes Kunstwerk für sich, ist von dem bekannten Kunsttischler Max Schulz in Berlin angefertigt.

A. v. Werner ist vom Magistrate auch dazu ausersehen worden, das Treppenhaus des Rathauses, welches noch seines Wandschmuckes entbehrt, auszumalen. Er hat die Absicht, auf drei großen Leinwandbildern, die, was mit dem Geiste des monumentalen Stils im vollsten Widerspruch steht, in die Wand eingefügt werden sollen, den Empfang der siegreichen Truppen im Jahre 1871 durch die Berliner Bürgerschaft darzustellen. Seine Skizzen haben jedoch nicht den Beifall der Stadtverordnetenversammlung gefunden, und er sah sich genötigt neue einzuliefern, über welche die Entscheidung noch aussteht. Einige Stadtverordneten waren übrigens für die in solchen Fällen übliche Konkurrenz unter einer beschränkten Anzahl Berliner Künstler, in welcher Absicht sie auch durch eine Petition der Professoren Bleibtreu und Burger unterstützt wurden. Der Oberbürgermeister trat dagegen mit aller Entschiedenheit für A. v. Werner ein, dem wahrscheinlich der Auftrag verbleiben wird, obwohl gerade seine monumentalen Malereien in der letzten Zeit wenig Beifall gefunden haben.

Die neueste Erwerbung der Berliner Galerie.

(„Neptun und Amphitrite“ von Rubens.)

Unter dieser Überschrift bringen die „Preußischen Jahrbücher“ einen lehrreichen Aufsatz von W. Bode über das kürzlich aus der Schönbornschen Sammlung in die Berliner Galerie übergegangene Bild, welchem wir — unter Weglassung mancher Wiederholungen und der gegen die Angriffe der Berliner Tagespresse gerichteten Polemik — die nachfolgenden Stellen entnehmen:

„Vergegenwärtigen wir uns zunächst kurz den Gegenstand des Bildes! Auf einer schmalen Landzunge oder einer Insel thront Neptun, durch den Dreizack in seiner Rechten unzweifelhaft gekennzeichnet. Sein blaues Gewand hat er über die Schenkel geworfen. Unter dem Felsen, auf welchem der Gott sitzt, quillt in breitem Strome Wasser, die Gabe des Neptun, hervor. Neben ihm zur Rechten steht ein nacktes junges Weib, welches den rechten Arm um seinen Nacken legt; ihr leuchtend rotes Gewand, das der Wind zurückgeweht hat, flattert hinter ihrem Rücken. Ein Triton ist vor ihr aus dem Wasser aufgetaucht und hebt mit beiden Händen eine Riesenmuschel zu ihr empor, aus deren Inhalt: Perlen, Korallen, Muscheln, sie mit der Linken einen Korallenzweig auswählte. Neben dem Triton ruht in den Fluten, auf ein Krokodil sich lehnend, eine hellblonde Nereide von üppigen Formen. Ein kleiner Amor ist beschäftigt, der jungen Göttin ein Perlband um den Arm zu legen. Links hinter dieser Gruppe steht ein Neger mit einer Muschel auf dem Rücken, aus welcher Wasser strömt; vor demselben sitzend ein anderer Flußgott, auf seine Urne gestützt. Links am Ufer ein Löwe, den ein Tiger anfaucht; zuäußerst links wird ein Nashorn sichtbar; rechts taucht ein Nilpferd brüllend aus dem Schilfe auf. In der Ferne das Meer; am Strande ein paar Wasservögel, anscheinend Ibis. Über dem Ganzen ist ein dunkelbraunes Segel ausgespannt, der Gruppe Schutz vor der Sonne bietend.

Man pflegt die jugendliche weibliche Gestalt neben Neptun gewöhnlich Amphitrite, als die bekannteste seiner Gattinnen, zu benennen; auf Schmutzers Stich ist sie als Thetis bezeichnet. Aber mit beiden Benennungen ist die Umgebung nicht recht zusammenzureimen: das Nilpferd, das Nashorn, der Löwe, die beiden Ibis, wohl auch — nach der damaligen Kenntnis — der Tiger, weisen ebenso sicher auf Afrika wie der als Neger gebildete Flußgott zweifellos den Niger, der vor ihm sitzende gebräunte Flußgott sehr wahrscheinlich den Nil darstellen soll. Nun war Neptun nach einem Mythus, den uns Apollodor, Nonnos u. a. überliefern mit der Libye vermählt. Auf sie würde der Ort wie die Umgebung völlig passen. Auch kann Rubens diesen

Mythus sehr wohl gekannt haben, da ihm beide Schriftsteller in lateinischen Übersetzungen zugänglich waren und er bekanntlich mit der Archäologie seiner Zeit aufs beste vertraut war.

Das Bild stellt uns also, wie wir danach mit einiger Wahrscheinlichkeit aussprechen dürfen, die Vermählung des Neptun mit der Libye dar. Die Diener des Gottes bringen seiner jungen Gattin die Schätze des Meeres zur Morgengabe dar; und die gewaltigsten Tiere der Reiche, welche das Götterpaar regiert, sind wie zur Huldigung um dasselbe versammelt. Doch die Darstellung eines bestimmten Mythus, selbst einer bestimmten mythologischen Begebenheit zugegeben, werden wir nach Rubens' Denk- und Anschauungsweise einen allgemeineren Gedanken allegorisch darin verkörpert denken müssen, etwa den Segen der Überschwemmungen des Nils für Ägypten oder die Vermählung des Meeres mit Afrika.

In der Komposition ist das Bild ein Meisterwerk, selbst unter den Gemälden eines Rubens. Die Gruppirung, der Aufbau in den Linien wie in den Farbenmassen, die Verteilung des Lichtes, die Zusammenstellung und Gegenüberstellung der Figuren unter sich wie mit den Tieren sind aufs tiefste durchdacht. Trotz der liebevoll durchgebildeten Details kommt die Hauptgruppe zunächst zur Geltung. Die Majestät des Herrschers, der Gegensatz von männlicher Kraft und weiblicher Anmut, von schüchterner Zurückhaltung in der jungen Vermählten und naiver sinnlicher Lust in der Najade, zwischen der menschlichen Gestalt und den Tieren, zwischen belebter und unbelebter Natur sind in wirkungsvollster Weise zum Ausdruck gebracht. Welche Kühnheit, neben die zarten Formen eines jugendlichen weiblichen Körpers eines der mißgestaltetsten Ungeheuer der Schöpfung, ein brüllendes Nilpferd, zu stellen! Und doch dient auch dieses nur dazu, die Komposition noch mehr zu beleben, der leuchtenden Färbung der Hauptgruppe mehr Relief zu geben.

Wie man in den Formen und in der Zeichnung des Bildes Rubens nur einen Augenblick hat verkennen können, ist mir unverständlich, es sei denn, daß man ein gewisses Maßhalten in der Form, ein Anlehnen an die Antike und an die klassischen italienischen Meister für der Art des Rubens widersprechend hält. Jedenfalls tragen diese Eigentümlichkeiten zur Schönheit des Bildes bei und machen diese gerade dem großen Publikum zugänglich, welches an den vollen Formen der Rubensschen Gestalten späterer Zeit so sehr Anstoß zu nehmen pflegt, daß es darüber weder zum Genuß noch zum Verständnis dieser Werke kommen kann. Aber diese strengere Formengebung steht auch durchaus nicht vereinzelt da; vielmehr ist sie Gemeingut der früheren Werke des Meisters, in welchen er noch unter der direkten Nachwirkung seines italienischen Aufenthaltes steht.

„Aber in der Zeichnung sind grobe Fehler; man sehe nur den linken Arm der Libye" — so wirft man ein. Ja, jener Arm ist in der Zeichnung verfehlt; der Kopf der Libye sitzt in wenig glücklicher Weise auf einem kurzen Halse, die Stellung der Beine ist nicht gelungen — freilich mehr eine Schuld in der Wahl des Modelles. Aber welches Gemälde des großen Meisters wäre in dieser Richtung wohl völlig korrekt? Würde Rubens imstande gewesen sein, nahezu 2000 Gemälde (darunter die größere Hälfte ganz eigenhändig) zu schaffen, die an Bildfläche den Umfang der Dekorationsmalereien selbst der flüchtigsten Barockmaler, wie des Giordano gen. Fa presto, weit hinter sich zurücklassen, würden seine Gemälde den Eindruck der unmittelbaren Wiedergabe seiner großartig schöpferischen Phantasie machen können, würden sie das Momentane in Leben und Bewegung wiedergeben, wenn der Künstler zu jeder Pose einen Akt hätte zeichnen oder wenn er seine Bilder sämtlich hätte perspektivisch aufreißen wollen? Die „Korrektheit" der Zeichnung ist von den größten Meistern stets dem unbefangenen Ausdruck in der Bewegung nachgesetzt worden, und gewiß mit Recht.

Einzelne Schwächen und selbst Fehler in der Zeichnung kann man also gern im Bilde zugeben: damit ist noch nichts gegen die Originalität desselben gesagt. Man urteile vielmehr nach dem Ganzen der Zeichnung: die Figur des Neptun, der Rücken des Triton, der Oberkörper der Libye, die verschiedenen Tiere — abgesehen vom Nashorn, welches der Künstler nicht selbst kannte, und für das er Dürers bekannten Holzschnitt benutzte, — sind so trefflich gezeichnet, so meisterhaft modellirt, daß sie darin über das Können auch der besten seiner Schüler weit hinausgehen. Die überraschende Lebenswahrheit in der Darstellung des Nilpferdes ist sogar als Grund gegen die Autorschaft des Rubens ins Feld geführt: dasselbe sei offenbar nach der Natur gemalt, Rubens aber könne ein Nilpferd nie gesehen haben, da ein solches erst nach seinem Tode zum erstenmale nach Europa gekommen sei. Nun der, welcher diesen Einwand gemacht hat, kennt offenbar Rubens' Nilpferdjagd in der Augsburger Galerie nicht, und weiß nicht, daß dieselbe unter Rubens' Namen durch einen seiner ältesten Stecher, durch Soutman vervielfältigt worden ist.

Die Färbung des Bildes steht der Zeichnung nicht nur gleich, sie übertrifft sie noch und ist, wie jene, durchaus charakteristisch für Rubens. Seine glänzenden Farben und die Helligkeit des Lichtes, mit welchen dieselben übergossen sind, lassen das Bild selbst neben der benachbarten heiligen Cäcilie bestehen, wenn auch diese geistreiche Improvisation, die der Künstler für

seine eigene Einrichtung, mutmaßlich für sein Musikzimmer schuf, die eigentümliche Wärme und den blumigen Ton der Farbe seiner letzten Zeit voraus hat. Die Färbung wird, wie in jedem guten Figurenbilde, durch die Karnation bestimmt, welche nach der Eigenart der früheren Zeit des Meisters durch den Gegensatz der roten Reflexe und der blauen Halbschatten im Fleisch ihre eigentümliche Lebenswahrheit und Leuchtkraft erhält. In den positiven Farben, dem tiefen Rot des Gewandes der Libye und dem kühlen Blau in Neptuns Gewande, erhalten die gleichen Farben im Fleisch ihren Rückhalt; diese bewirken, daß die Karnation nicht bunt und hart erscheint. Die fahlen gelblichen und schwärzlichen Farben der Tiere, das tiefe bräunliche Segel vollenden das Farbenkonzert des Bildes, dessen Harmonie und Leuchtkraft der Reinheit und Kraft der Farben gleichkommt. Durch das Segel, welches über einen Teil der Gruppe Schatten verbreitet, hat der Künstler ein anziehendes Helldunkel mit dem hellen Sonnenschein, der aus dem Bilde ausstrahlt, zu vereinigen verstanden.

Alles das sind Eigentümlichkeiten, die in ähnlicher Meisterschaft, in ähnlicher Macht sich in keinem Gemälde irgend eines Schülers, geschweige eines Nachahmers finden, die aber auch den von seinen Schülern im Atelier des Meisters ausgeführten Gemälden nicht im gleichen Maße eigen sind. Aber die Behandlung — ja, da sind wir bei dem Punkte angelangt, bei dem alle Bedenken anknüpfen. Aber diese Behandlung ist genau so charakteristisch für Rubens, bezeugt die Echtheit des Bildes und die eigenhändige Vollendung desselben durch den Meister ebenso sehr wie die Färbung, die Karnation und die Komposition — freilich für eine ganz bestimmte, für eine frühe Epoche seiner Thätigkeit. Nicht eines, sondern eine ganze Reihe von Gemälden, meist in zweifellosester Weise bezeugt, lassen sich anführen, die in gleicher oder ganz ähnlicher Art behandelt und durchgeführt sind; und unter denselben gerade eine Anzahl Gemälde, welche in der Wahl und Auffassungsweise des Gegenstandes wie nach der malerischen Ausführung sich als eine zusammengehörige Gruppe darstellen, zu welcher auch unser „Neptun und Libye" gehört.

Vorweg sei bemerkt, daß wir unabhängig von der Zeit der Entstehung unter den Werken des Rubens schon aus zwei rein äußerlichen Gründen eine Reihe ausnahmsweise durchgeführter wie abweichend behandelter Gemälde finden. Der eine Grund ist die Benutzung der Leinwand statt der von Rubens bevorzugten Holztafel: während der mit Öl getränkte Kreidegrund der Holztafel dem Meister eine sehr flüssige Primabehandlung gestattete und die Frische und Leuchtkraft der Farben in wunderbarer Weise konservirte, bedingte der kalte graue Grund, mit welchem Rubens (wie auch in unserem Bilde) die Leinwand überzog, eine mehr deckende Malweise und einen etwas kühleren Ton der Färbung. Insbesondere begegnen wir aber einer Durchführung, die bis zu einer dem Meister sonst völlig fremden Verleugnung der Pinselführung geht, in denjenigen Gemälden, in welchen der Künstler seinem Auftraggeber etwas ganz besonders Vollendetes liefern wollte. Schon Sir Josuah Reynolds, unter den Künstlern einer der glühendsten Verehrer und besten Kenner der alten Meister, macht hierauf ausdrücklich aufmerksam. Von bekannten Gemälden dieser Art nenne ich das Bildnis der Elisabeth von Frankreich, Gemahlin Philipps IV., im Louvre; die Kinder mit dem Fruchtkranz in der Münchener Pinakothek; die Findung des Erichtonios beim Fürsten Liechtenstein in Wien; Cimone, der die Efigenia findet, im Belvedere zu Wien (ein Bild, das Rubens 1625 an den Herzog von Buckingham mit dem Bemerken verkaufte, die Figuren seien ganz von seiner Hand); die Bildnisse eines Franziskanergeistlichen und des Kardinalinfanten Ferdinand in der Münchener Pinakothek; namentlich aber ebenda das große jüngste Gericht, Rubens' umfangreichstes Gemälde. Bei den meisten dieser Bilder, namentlich aber bei dem letzten, sind insbesondere in Künstlerkreisen die Zweifel an der Eigenhändigkeit, wenn nicht gar an der Echtheit sehr verbreitet. Und doch besitzen wir gerade für dieses Bild, welches Rubens 1617 für den Herzog Wolfgang von der Pfalz-Neuburg vollendete und mit dem ganz außerordentlichen Preise von 3500 fl. bezahlt erhielt, das eigene Zeugnis des Künstlers, daß er es eigenhändig ausführte.

Doch davon abgesehen ist die sorgfältige und doch ganz eigenhändige Durchführung eines der Merkmale für die erste selbständige Epoche des Künstlers, unmittelbar nach seinen Studienjahren in Italien, d. h. etwa für die Jahre 1609—1612. War Rubens vor seiner Reise nach Italien unter dem Einflusse seiner Lehrer noch schwer und kühl in der Färbung, glatt und vertrieben in der Behandlung, metallisch in den Lichtern — wie in der „Verkündigung" im Belvedere —, so sehen wir ihn in Italien eine Zeit lang dem überwältigenden Eindruck der großen italienischen Meister unterliegen: vor allen (neben der Antike) dem Michelangelo und Giulio Romano in der Formengebung und Erfindung, dem Tizian und Tintoretto im Kolorit und in der Färbung, dem Caravaggio in der Beleuchtung. So — um nur aus deutschen Galerien einige Beispiele zu nennen — im „Trunkenen Herkules" und der „Glorifikation Herzogs Vincenz von Gonzaga" in der Dresdener Galerie, in der gleichen Darstellung sowie im „Seneca" und im „Martyrium des heiligen

Laurentius" in der Pinakothek, in der „Venus" und in der „Grablegung" bei Fürst Liechtenstein in Wien u. s. f. Erst in den letzten Jahren seines Aufenthalts in Italien gelingt es dem Künstler, sich durch diese Studien zu einem völlig eigenartigen Stile durchzuarbeiten. In der ersten Entwickelung dieser selbständigen Kunstweise, die sich, wie oben schon erwähnt, etwa zwischen den Jahren 1608 und 1612 vollzieht, zeigt Rubens noch den Einfluß der Antike wie der italienischen Meister in den maßvolleren Formen, einer gewissen Einfachheit und vornehmen Ruhe in der Komposition, heller, meist prächtiger Färbung bei vollem, ziemlich kühlem Tageslicht, leuchtendem Kolorit mit den eigentümlich roten Reflexen und blauen Halbschatten, einem sorgfältigen, fast gleichmäßig deckenden und noch vielfach vertriebenen Farbenauftrag, einer fleißigen, zuweilen sogar verhältnismäßig etwas trockenen Behandlung. Im Vollbesitz aller künstlerischen Mittel, im gewaltigen Schaffensdrang und infolge der vielen großartigen Bestellungen geht Rubens sehr bald zu einer breiten, oft skizzenhaften Behandlung über, bei ganz flüssiger Pinselführung, geistreicher Benutzung der braunen Untermalung, wärmerem Ton und stärkerem Helldunkel. Fast ein Jahrzehnt bleibt er dieser Behandlungsweise treu. Die „Befreiung der Andromeda" und das schöne Köpfchen seines eigenen Knaben sind charakteristische Beispiele dafür in unserer Galerie.

(Schluß folgt.)

Nekrologe.

Leopold Rottmann, königlich bayerischer Hofmaler, starb am 26. März in München nach längerem Leiden an der Wassersucht. Er war am 12. November 1812 in Heidelberg geboren, wo sein Vater damals Universitätszeichenlehrer war. Als dieser 1817 gestorben war und Leopolds um 14 Jahre älterer Bruder Karl die Sorge für die Familie übernommen hatte, begann für den Knaben eine wenig glückliche Zeit. Doch machten es die Verhältnisse der Familie, dank der Aufopferung Karls, möglich, Leopolds Herzenswunsch zu entsprechen und ihn zum Künstler ausbilden zu lassen. Den ersten einschlägigen Unterricht erhielt Leopold Rottmann vom Professor Roux in Heidelberg und bezog, nachdem sein Bruder Karl schon acht Jahre vorher nach München übergesiedelt war, 1830 die dortige Kunstakademie, genoß aber nebenbei den Unterricht Karls in der Landschaftsmalerei. — In den Jahren 1846 bis 1852 erwarb sich Leopold Rottmann durch zwei größere lithographische Werke einen hochgeachteten Namen. Es waren das seine Zeichnungen zu des Professors Unger „Vorweltlichen Landschaften" und „Das Herzogtum Salzburg und seine Angrenzungen", 90 landschaftliche, 10 archäologische und 36 Trachtenbilder, im Vereine mit G. Pezoldt und P. Herweger in Farbendruck herausgegeben. Der Schwerpunkt von Leopold Rottmanns künstlerischer Thätigkeit lag indes in der Aquarellmalerei; in ihr hat er wahrhaft Mustergiltiges geleistet. So war er im Auftrage des Königs Max II. drei Jahre hindurch (1854—57) mit der Ausführung eines Albums beschäftigt, das die verschiedenen Jagdhäuser und Jagdstände des Königs im bayerischen Gebirge, beziehungsweise die Aussicht von denselben zum Gegenstande hatte. Das kostbare Werk umfaßt nicht weniger als fünfzig Blätter, und die bezüglichen Aufnahmen und Naturstudien wurden vom königlich bayerischen Kupferstich- und Handzeichnungskabinet in München erworben. Im Jahre 1858 bereiste König Max, ein warmer Freund der Natur, das bayerische Gebirge von Lindau bis Berchtesgaden und beauftragte zwei Jahre später Leopold Rottmann, die interessantesten Punkte, die der König dabei berührt hatte, in einem anderen Album von mehr als 70 Blättern zu sammeln. Leider erlebte der König die Vollendung dieser Sammlung nicht mehr: der Künstler konnte sie erst 1865 vollenden, worauf sie vom Könige Ludwig II. erworben wurde. Im Auftrage des letzteren malte Leopold Rottmann auch ein Album mit Schweizer-Landschaften, staffirt mit Scenen aus Schillers Wilhelm Tell, und mehrere kleinere Albums zu Rich. Wagners Musikdramen. Viele andere Arbeiten des Künstlers in Aquarell und Öl befinden sich in deutschen, englischen und russischen Sammlungen. König Ludwig II. zeichnete den Künstler, durch dessen Werke ein großer idealer Zug geht, durch Ernennung zum Hofmaler aus.

Carl Albert Regnet.

Preisverteilungen.

Preisverteilung aus Anlaß der Wiener Jahresausstellung. Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens bringt zur allgemeinen Kenntnis, daß die Verleihung der von Sr. kaiserlichen Hoheit Herrn Erzherzog Karl Ludwig, Protektor des Künstlerhauses, gestifteten goldenen Preismedaillen für die besten Werke der diesjährigen Jahresausstellung bereits stattgefunden hat. Zur Konkurrenz konnten nur die bei Eröffnung der Ausstellung am 20. März in derselben vorhandenen Werke zugelassen werden. — Eine goldene Medaille, bestimmt für ein Werk eines ausländischen Künstlers, wurde dem Ölgemälde, Katalog Nr. 18, „Motiv an der Schelde" von Hermann Baisch in München zuerkannt. Zwei goldene Medaillen, bestimmt für Werke inländischer Künstler, erhielten die Ölgemälde, Katalog Nr. 125, „Aus dem Volksleben in Venedig" von Eugen von Blaas, zur Zeit in Venedig, und Katalog Nr. 43 „Stillleben" von Adam Kunz, zur Zeit in München. Die Jury bestand aus den Herren Professor Hans Makart als Obmann, Professor Sigmund L'Allemand, Professor Heinrich von Angeli, Professor Heinrich Freiherr von Ferstel, Professor Karl Freiherr von Hasenauer, Prof. Karl Kundmann, Robert Ruß, Viktor Tilgner und Prof. William Unger. — Das Professorenkollegium der Wiener Akademie hat den bei dieser Ausstellung zur Verteilung kommenden Reichelschen Künstlerpreis von 1500 Fl. ö. W. einstimmig dem Landschaftsmaler J. E. Schindler zuerkannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

Fd. **Im Kunstgewerbemuseum zu Berlin** ist gegenwärtig für kurze Zeit eine nach speziellen Angaben des mit der dekorativen Kunst des Orients innig vertrauten Architekturmalers Seel von Frau Windscheid zu Düsseldorf mit seltener Kunstfertigkeit gearbeitete kostbare Tischdecke ausgestellt, die bereits auf der vorjährigen Düsseldorfer Kunst- und Gewerbeausstellung zumal in künstlerischen Kreisen die allgemeinste Beachtung und Anerkennung fand. Den Grund der in Applikation und in Gold-, Silber- und Seidenstickerei ausgeführten Decke stattlichen Umfangs bildet verschiedenfarbiger Seidenplüsch, der im mittleren glatten Spiegel und in der äußeren Bordüre einen in Grau gebrochenen rötlichen, in einem breiten Zwischensatz einen tieferen blauen, in den schmaleren trennenden Streifen einen satten roten Ton, im Schimmer des Lichtes aber die mannigfachsten Nüancirungen dieser Farben zeigt. Goldseidene, wie Verschnürungen behandelte Nähte markiren in kunstvoller Weise die Zusammenfügungen dieser Stücke, die der in ihren Motiven an persisch-arabische Vorbilder sich anlehnenden Stickerei als Fond dienen. Sie besteht in der äußeren Bordüre aus einem in Seide gearbeiteten Rankenwerk mit stilisirten Blüten und Früchten, in dem breiten Zwischensatz aber aus einem Ornament, das, in ebenso reicher wie imposanter, in Zeichnung und Farbe trefflich gegliederter Komposition sich entwickelnd, mit seinen mannigfach verschlungenen Linien große, in türkisfarbenem und in silberig graugrünem Seidenplüsch applicirte palmettenartige Felder umrahmt und in ihnen wieder auf einem in Gold und Silber gestickten Fond große, streng stilisirte, im Glanz der Seide leuchtende Blumen enthält. Das so entstehende Ensemble entzückt durch den

denkbar reichsten und feinsten Farbenreiz; wie durch den Eindruck üppiger und vornehmer Pracht, den sie hervorruft, so fesselt die meisterhafte Arbeit aber auch durch die vollendet freie und sichere Beherrschung der Technik, die sich in jedem Detail in erfreulichster Weise bekundet. — In einer kleinen Kollektion verschiedenartiger Stickereien auf Sammet und Seide, auf Leinen- und Wollenstoff bietet das Museum gleichzeitig Gelegenheit, einige Proben von Arbeiten der in England mit glücklichstem Erfolg für die Hebung der künstlerischen weiblichen Handarbeit wirkenden Royal school of art-needlework kennen zu lernen. Die vorgeführten Stücke vermögen zwar in keiner Weise ein auch nur entfernt vollständiges Bild der Leistungen dieses Instituts zu geben; sie sind aber immerhin als charakteristische Beispiele verschiedener in ihm gepflegter Techniken ebenso interessant wie in der Mannigfaltigkeit der für die Dekoration verwandten Motive, die rein geometrische Figuren, stilisirte Tier- und Pflanzenformen und jene an den reizvollen Naturalismus der japanischen Kunst sich anlehnende freiere Bildungen aufweisen und hier wie dort bei geschmackvoller und origineller Farbenstimmung das gleiche, die moderne englische Kunstindustrie auszeichnende Geschick in der selbständig freien Verwendung des verschiedenartigsten Flachornaments erkennen lassen.

Vermischte Nachrichten.

Fd. **Professor Albert Wolff**, einer der angesehensten Berliner Bildhauer, durfte am 19. April d. J. auf eine fünfzigjährige ununterbrochene und reiche künstlerische Thätigkeit zurückblicken. Am 14. November 1814 zu Neustrelitz geboren, trat er am 19. April 1831 in das Atelier Rauchs ein, dem er bald als begabter und zuverlässiger Gehilfe bei der Ausführung bedeutender Arbeiten, namentlich auch der Viktorien für die von König Ludwig erbaute Walhalla, zur Seite stand. Im Jahre 1844 wurde er von hier aus nach Carrara gesandt, um die Ausführung der Marmorstatuen für die Terrasse zu Sanssouci zu leiten und, nach fast zweijährigem Aufenthalt in die Rauchsche Werkstatt zurückgekehrt, nahm er teil an der Modellirung des Reiterdenkmals Friedrichs des Großen für Berlin. Noch im Atelier des Meisters entstand die erste selbständige Arbeit des Künstlers, eine Statue der Gräfin Raczynska als Hygiea. Ihr folgten alsbald ein Krucifix für die von der Prinzessin Albrecht erbaute Kirche zu Kamenz, die Reliefs am Sockel der Berliner Invalidensäule, eine Kandelabergruppe für die russische Großfürstin Katharina und die in Italien ausgeführte, im Jahre 1853 in Marmor vollendete Gruppe der Pallas, die den zum Kampf ausziehenden Krieger anfeuert, für die Berliner Schloßbrücke. Im Jahre 1861 gelangten sodann die beiden Werke zur Aufstellung, durch die Wolff auf dem Gebiete der monumentalen Plastik seinen Ruhm begründete, die lebensvolle Gruppe des Löwentöters auf der westlichen Treppenwange des Berliner Museums und die charakteristische Reiterstatue des Königs Ernst August auf dem nach ihm benannten Platze vor dem Staatsbahnhofe zu Hannover. An diese Schöpfungen, zu denen außer zahlreichen Porträtbüsten noch die Denkmäler des Großherzogs Georg von Mecklenburg-Strelitz in Neustrelitz und des Großherzogs Friedrich Franz I. von Mecklenburg-Schwerin in Ludwigslust sowie eine ansehnliche Reihe mehr oder minder dekorativer, meist in dem Marchschen Etablissement zu Charlottenburg in gebranntem Thon ausgeführter Arbeiten von zum Teil kolossalem Maßstabe, wie die Figuren der vier Evangelisten für die Schloßkirche in Neustrelitz, die Gestalten der vier Fakultäten und die Statuen des Herzogs Albrecht von Preußen und König Friedrich Wilhelms IV. für Königsberg, die Statue Galilei's für Pest, diejenigen des großen Kurfürsten, Friedrichs des Großen und Kaiser Wilhelms für das Haus des Gewehrfabrikanten Laute in der Taubenstraße zu Berlin u. a. m. hinzukommen, schloß sich seit dem Jahre 1863 die Ausführung des kolossalen Reiterdenkmals Friedrich Wilhelm III. im Berliner Lustgarten an, das mit dem Figurenschmuck des Postaments 1876 vollendet wurde, während die Statue selber bereits 1871 auf einem provisorischen Sockel ihre Aufstellung fand. Das Relief des Truppeneinzugs an der Berliner Siegessäule, die 1877 vollendete Bronzestatue Friedrichs des Großen für das Kadettenhaus zu Lichterfelde, ein Giebelfeld für das neue Museumsgebäude zu Schwerin mit der figurenreichen Darstellung der Vermählung des Amor und der Psyche, die sitzende Gestalt des Friedens für die Treppenanlage des Belle-Allianceplatzes und die stehende des Friedens für den Saal der Reichsbank zu Berlin beschäftigten den Künstler während der letzten Jahre; das Modell einer Marmorgruppe des Bacchus mit seinem Panther für die Nationalgalerie sieht seit längerer Zeit in seinem Atelier der letzten Vollendung entgegen. Wie durch sein künstlerisches Schaffen, das ihn als einen der treuesten Vertreter der Prinzipien der Rauchschen Schule und als einen Meister kennzeichnet, der mit dem gründlichsten Studium der Natur die strengste Gewissenhaftigkeit und ein feingebildetes Formgefühl verbindet, so hat sich Wolff, der seit 1866 als Professor der Akademie der Künste angehört, aber auch durch eine umfassende und erfolgreiche Lehrthätigkeit hervorragende Verdienste um die neuere Bildhauerei erworben. Eine Reihe der trefflichsten jüngeren Künstler, zu denen Schaper, Encke, Reusch, Otto Lessing, Herter u. v. a. zählen, verdanken ihm ihre Ausbildung, und dem Kreise ehemaliger Schüler ist denn auch der Gedanke einer angemessenen Feier des Künstlerjubiläums des verehrten Meisters entsprungen.

c. **Ehrengabe für das sächsische Herrscherpaar.** Ihren königlichen Majestäten Albert und Carola von Sachsen ist vor kurzem eine von der Stadt Dresden gewidmete Ehrengabe zum silbernen Ehejubiläum von 1878 noch nachträglich überreicht worden. Dieselbe besteht aus einer Chronik des Sächsischen Königshauses und Seiner Residenzstadt vom 18. Juni 1853 bis zum 18. Juni 1878. Die von der Drugulinschen Offizin in Leipzig besorgte glänzende typographische Ausführung wird durch allerhand Ornament, durch Vignetten und Randeinfassungen, wie durch andere zahlreiche, in Holzschnitt ausgeführte und den Text illustrirende Zeichnungen gehoben. Außerdem sind dem prächtig gebundenen Dedikationsexemplar noch zwölf Originalaquarelle von Dresdener Künstlern beigegeben und zwar von Julius Hübner, Wilhelm Walther, Julius Scholtz, Adolf Ehrhardt, Paul Kießling, Alfred Diethe, Emil Sachse, Adolf Thomas, Leonhard Gey und Wilhelm Heine. In anderer Beziehung waren noch Hugo Bürkner, Theodor Grosse und Karl Graff für die künstlerische Ausstattung des Prachtwerkes thätig. In den Subscriptionsexemplaren werden die Aquarelle durch Lichtdruckkopien derselben aus dem Atelier von Römler & Jonas in Dresden ersetzt.

Vom Kunstmarkt.

* **Stuttgarter Kupferstichauktion.** Am 21. Mai und an den folgenden Tagen gelangt durch die Kunsthandlung von H. G. Gutekunst in Stuttgart die gewählte Sammlung eines Wiener Kunstfreundes zur Versteigerung, welche der allgemeinen Beachtung empfohlen zu werden verdient. Der Gründer der Sammlung hatte sein Hauptaugenmerk auf die geistvollen Arbeiten der Maler-Radirer der holländischen und deutschen Schule gerichtet. Von ersterer sind namentlich die beiden Heroen, Rembrandt und Ostade, vertreten, letzterer beinahe vollständig mit vielen Ätzdrucken, ersterer in wenigeren, aber ganz ausgezeichneten Blättern; ferner sind die Arbeiten von Rembrandts Schülern und ein komplettes Werk von Waterloo hervorzuheben. Unter den Meistern der deutschen Schule nennen wir vor allem das vorzügliche und sehr reich repräsentirte Werk von Dietrich. Neben den Maler-Radirern sind aber auch die Meister des Grabstichels keineswegs vergessen. Der Sammler hatte es sich u. a. zur Aufgabe gemacht, ein möglichst vollständiges Rubens-Werk zusammenzubringen; wir sehen den Meister in mehr als 300 Blättern seiner besten Stecher vertreten. Auch Goltzius und seine Schüler, sowie die berühmten französischen und niederländischen Porträtstecher des 17. Jahrhunderts sind gut repräsentirt. Dürer steuerte einige prachtvolle Abdrücke bei; ebenso ist Wenzel Hollar in seinen schönsten Blättern, Schmidt endlich nahezu vollständig vertreten. Alles Geringere ward ausgeschieden, und die Sammlung zeigt eine so gleichmäßige Schönheit der Abdrücke, wie sie selten vorkommt.

Sn. **Die Kunst- und Antiquitätensammlung von K. D. Disch** in Köln, welche am 12. Mai und den folgenden Tagen durch das Auktionsinstitut von J. M. Heberle zur Ver-

steigerung kommt, ist eine der bedeutendsten Privatsammlungen der rheinischen Kapitale. Zwar nicht reich an Gemälden — als besonders bemerkenswert sei nur eine trefflich erhaltene „Musikalische Unterhaltung" von A. Palamedes hervorgehoben — ist die Sammlung Disch um so reicher an Prachtstücken kunstgewerblicher und insbesondere keramischer Art, die der im vorigen Jahre verstorbene Besitzer des vornehmsten kölnischen Gasthofes während eines Zeitraumes von fast vierzig Jahren mit ebensoviel Glück wie Sachkenntnis zusammengebracht hatte. Vor allem verdient die Sammlung von Gläsern die Beachtung der Kenner und Liebhaber; sie bildete bisher geradezu eine Sehenswürdigkeit der Stadt Köln. Der stattliche Katalog der in 16 Abteilungen gruppirten Gegenstände (über 2500 Nummern) ist mit großer Sorgfalt und Sachkenntnis zusammengestellt und mit Abbildungen in Lichtdruck aufs reichste ausgestattet.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 187.
Die österreichischen Kunstgewerbe am Jahresschlusse 1880. — Ältere Stickereien aus der Winser Elbmarsch. — Die Ausgrabungen zu Olympia. — Der Zeustempel.

The Magazine of Art. No. 7.
Treasure-houses of art I: the collection of Mr. C. P. Matthews, von A. Griffiths. (Mit Abbild.) — English birds and their haunts. — Our living artists: W. Q. Orchardson, R. A., von Alice Meynell. (Mit Abbild.) — The future of sculpture in London, von E. W. Gosse. „Apple-Blossom", by M. Beyle. (Mit Abbild.) — Children in painting and sculpture. (Mit Abbild.) — The homes of our artists, von Oldcastle. (Mit Abbild.) — Decorative iron-work, von G. Wallis. — The streets as art-galleries. (Mit Abbild.) — Pictures of the year. (Mit Abbild.) — „Shepherds discovering the head of Orpheus", von M. Cordonnier. (Mit Abbild.)

Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen. Zweiter Band. Heft 2.
Die italienischen Skulpturen der Renaissance in den königlichen Museen zu Berlin, von W. Bode. (Mit Abbild.) — Die Prospekte der Stadt Köln aus dem 15. bis 18. Jahrhundert, von L. Ennen. — Frühchristliche Weihrauchfässer, von Julius Lessing. (Mit Abbild.) — Die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts, von J. Friedländer. (Mit Abbild.) — Adam Elsheimer, von W. Bode. — „Neptun und Amphitrite" von Rubens, von Julius Meyer.

Journal des Beaux-Arts. No. 7.
Correspondance particulière. Raphaël, par Müntz, von H. Jouin. — Les grandes publications modernes. — Collection Disch de Cologne.

The Portfolio. No. 136.
Head of an African elephant, by H. Hardy. (Mit Abbild.) — Illustrations of Lancashire IV: Manchester, von L. Grindon. (Mit Abbild.) — Abraham kneeling before the angel, by Lucas van Leyden, reproduced by A. Durand, von S. Colvin. (Mit Abbild.) — The exhibition of Mezzotints, von F. Wedmore. — A sketch-book by Bonington at the British Museum, von P. G. Hamerton. (Mit Abbild.)

Auktions-Kataloge.

Leipziger Kunst-Auktion von C. G. Börner. Sammlung vorzüglicher Grabstichelblätter älterer und neuer Meister, sowie ausserordentlich reichhaltiger Werke von William Hogarth und Daniel Chodowiecki. Versteigerung den 23. Mai und folgende Tage. (2261 Nummern.)

C. J. Wawra, Wien. Reichhaltige Sammlung von alten Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten etc. aus Privatbesitz, ferner ein brillantes Werk der Porträtstiche von und nach A. van Dyck (Iconographie) in frühen Plattenzuständen. Versteigerung den 11. Mai 1881. (2830 Nummern.)

Inserate.

Soeben erscheint im Verlage von **Adolf Ackermann** in **München** und ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

TRIOMPHE DE CUPIDON

12 DESSINS ÉROTIQUES

par

Henri Lossow.

GRANDE EDITION DE LUXE.

In ausgezeichnet schönem Halbfranz(Liebhaber-)einband mit Brokatvorsatz, Goldschnitt und Zwischensatzpapier.

Inhalt:

1. *Cupidon.*
2. *Amphitrite.*
3. *Lorelei.*
4. *Leda.*
5. *Jo.*
6. *Danaë.*
7. *Ariadne.*
8. *Vénus.*
9. *Bacchante.*
10. *Cupidon le tireur.*
11. *Cupidon le pêcheur.*
12. *Cupidon le vainqueur.*

Folioformat. Preis 40 Mark.

Die meisterhaften Bleistift-Zeichnungen sind in Originalgrösse in Lichtdruck erster Qualität vervielfältigt.
Gleichzeitig erschien eine Ausgabe in Quartformat unter dem deutschen Titel: ***Götterdekameron.***
Preis in eleganter Mappe 20 Mark.
Die Originalzeichnungen sind im Künstlerhause in Wien ausgestellt.

Ad. Braun & Co., Photogr. Kunstanstalt und Verlagshandlung in **Dornach** i E.

In unserem Verlage erscheint:

Die Gemälde-Galerie des

Museo del Prado in Madrid

in 397 Blatt Photographien, direct nach den Originalen in unserem bekannten unveränderlichen Kohledruck-Verfahren ausgeführt, und zwar
270 Blatt im grossen Formate (Bildgrösse 40 × 50 cm.) à M. 12.—
und 127 Blatt im Mittelformate (Bildgrösse 24 × 30 cm.) à M. 4.80.

Die grossartigen Kunstschätze dieses Museums, in welchem sich zur Zeit der spanischen Weltmacht die edelsten Erzeugnisse aller Schulen zusammengefunden, sind zu bekannt, als dass wir nöthig hätten, auf den besondern Werth unsers Unternehmens eigens hinzuweisen. Ein Blick in den bereits ausgegebenen Catalog wird von der Reichhaltigkeit und Gediegenheit der von uns unter Anleitung des Galerie-Directors getroffenen Auswahl überzeugen und fügen wir nur kurz an, dass allein 34 Murillo, 48 Velasquez, 11 Raphael, 25 Titian, 16 van Dyck, 32 Rubens, etc. zur Aufnahme gelangten.

Die Veröffentlichung des Werkes geschieht in zweimonatlichen Lieferungen zu ca. 35 Blatt Gross- und ca. 15 Blatt Mittelformat, wovon die erste am 15. April zur Ausgabe gelangte. Bei der Subscription auf das ganze Werk tritt der ermässigte Preis ein,
von Mk. 10.— pro Blatt für das grosse Format 40 × 50 cm.
und Mk. 4.— pro Blatt für das Mittelformat 24 × 30 cm.

Die erste Lieferung liegt in der Kunsthandlung der Herren **Amsler & Ruthardt** in Berlin und bei unserem Vertreter Herrn **Hugo Grosser**, Kunsthändler in Leipzig, sowie bei jeder grösseren Kunst- und Buchhandlung des In- und Auslandes zur Ansicht vor.

Der Einzelbezug beliebiger Blätter, welche auch späteren Lieferungen angehören, kann schon von jetzt an erfolgen.

Dornach i/E., Mitte April 1881.

Die Verlagshandlung
Ad. Braun & Comp.

Soeben erschien:

Verzeichniss einer Auswahl meines Antiqu.Bücher- u.Kupferstichlagers
enthaltend:

I. Galante französische, englische etc Blätter d. vorigen Jahrhunderts in Kupferstichen und Farbendrucken.
II. Seltene Portraits.
III. Alte Radirungen & Grabstichelblätter (R. Morghen, Rembrandt, Schmidt, Waterloo etc.).
IV. Kunsthandbücher, Kupfer- und Holzschnittwerke. (3)

Berlin W., Friedrichstr. 78
(Haus d. Germania).

Paul Scheller.
Kunst- & Buchhandlung.

Antike und moderne

Bildwerke

von

Gyps und Elfenbeinmasse.

Illustr. **Preis-Catalog 1881**
mit **110** Abbildungen **gratis.**

Gebrüder Micheli,

Berlin, Unter den Linden Nr. 12.
Bildhauer u. Kunstverleger — Gypsgiesserei. (1)

16. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

12. Mai

Nr. 31.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Versteigerung der Disch'schen Sammlung.

Am 12. Mai d. J. und an den folgenden Tagen wird in dem Kunstkabinet des verstorbenen Hotelbesitzers Carl Damian Disch zu Köln wiederum eine von den guten alten Sammlungen antiker und mittelalterlicher Kunstgegenstände unter den Hammer gebracht, wie sie früher in großer Anzahl, zum Stolze der heiligen Rheinstadt, hier existirten, und gerade wegen der mühelosen Art ihrer Zusammenbringung aus meist dem eigenen Boden entstammenden Erzeugnissen einen um so treuern Lokalton der sich auf jenem ablösenden Kulturperioden abgaben. Was für beneidenswerte Leute waren doch die früheren Sammler, denkt man unwillkürlich, wenn man den mit 17 Lichtdrucktafeln illustrirten beschreibenden Katalog von 2586 Gegenständen durchblättert und sich vergegenwärtigt, daß diese während eines verhältnismäßig kurzen Zeitraums von 40 Jahren vorwiegend hier aus der Stadt dem Besitzer zugetragen und zu gegen heute durchweg äußerst mäßigen Preisen erworben wurden. Allerdings waren die früheren Decennien dieses Jahrhunderts, in denen sich weder gewerbliche Spekulation noch Mode auf die Erlangung älterer Kunstobjekte geworfen, wo viel mehr Angebot als Nachfrage in diesen Dingen umging und Fälschungen sich nicht lohnten, dem Sammler günstiger als unsere Tage. Indessen mag man auch über die Leichtigkeit des damaligen Erwerbens noch so wohlfeil denken, so darf man doch im Gegensatze hierzu nicht außer acht lassen, daß damals der Geschmack an diesen Gegenständen, die unverstanden im Winkel trauerten, bei weitem nicht so nahe lag, wie heute, wo ihr Besitz gewissermaßen zum guten Tone gehört, und daß es darum immerhin eines weitern Blickes, einer selbständig prüfenden Beurteilung, vor allem aber eines sinnigen Wohlgefallens an den Werken der Vorzeit bedurfte, um eine Sammlung ins Leben zu rufen wie die des Herrn Carl Disch.

Die früher in drei kleinen Gelassen der dritten Etage allzudicht und übersichtslos aufgestapelten Kunstschätze sind durch die Bemühungen der den Verkauf leitenden Firma, H. Lempertz Söhne hier, eigentlich zum erstenmale in ihrer ganzen Bedeutung ans Licht gezogen worden, indem man dieselben in einer ebenso sinnigen wie geschmackvollen Weise in dem großen Speisesaale des Hotel Disch und seinem Annexum, einem mit alter gotischer Täfelung und buntfarbiger, von Steinmaßwerk umschlossener Verglasung stilvoll ausgestattetem Raume zur Ausstellung gebracht hat. In thunlichster Übereinstimmung mit diesem letzteren ist der moderne Speisesaal in drei kleinere Kompartimente abgeteilt und mit Hilfe der in der Sammlung vorhandenen alten Wandbekleidungen und Mobiliarbestände zu einer reizvollen Zimmerflucht aus dem Interieur eines alten Schlosses mit überraschender Wahrheitstreue umgestaltet worden. Treten wir in das erste, ringsum von einer goldgemusterten mit bunten Blumen durchrankten Ledertapete umschlossene Gemach, so gewahren wir rechts und links vom Mittelgange ein schimmerndes Spalier von hübsch geordneten Waffentrophäen, in welchen namentlich einige kunstreiche Stichwaffen mit eisengeschnittenem Gefäße, mehrere geätzte Hellebarden und Partisanen, sowie eine erlesene Auswahl von Schieß-

waffen mit eingelegter oder skulpirter Schäftung die Aufmerksamkeit fesseln. Rings im Zimmer herum paradirt auf Barockschränken und Tischen die Porzellansammlung, eine große Anzahl von altchinesischen Vasen, Schüsseln und Servicen, durchsetzt mit plastischen Erzeugnissen in einer Reihe von Gruppen und Figuren aus den bekanntesten deutschen Porzellanfabriken des vorigen Jahrhunderts. Zwei meisterhafte Kostümporträts des Kölner Patriziers Adolphus Münster und seiner Gemahlin, datirt 1648 und der Geldorpschen Schule angehörend, schmücken die Wandseiten rechts und links vom Eingange, die den Fenstern gegenüberliegende Langseite eine Auswahl genrehaft behandelter Wachsbilder des Kölner Domherrn Hardy, von lebenswarmer Plastik, während von der Decke prächtige Renaissancelustres in Messing oder geschliffenem Glase niederhängen.

Der nun folgende Raum bildet in der erlesenen Auswahl seiner Ausstattungsgegenstände gleichsam das Schmuckkästchen der Sammlung. An den Wänden prangen sechs flandrische, von breitem Laubwerkbordüren umrahmte Gobelins mit anmutig bewegten Kostümfiguren des 17. Jahrhunderts in einer Parkstaffage, von deren tiefgetöntem, saftigem Baumschlage sich die hier aufgestellten Prachtstücke des Renaissancemobiliars auf das wirkungsvollste abheben. Machen wir um den die Mitte ausfüllenden, mit geschnitzten Sesseln und Stühlen umstellten mächtigen Ballentisch die Runde, so ist da zunächst ein Aufsatzschrank aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in eingelegter Arbeit mit geschnitzten Eckstücken und Einfassungen ein Anziehungspunkt von imposanter Erscheinung. Von einem seltenen Ebenmaße des Aufbaues in dem Verhältnisse des mächtigen Untersatzes zu dem verjüngt einspringenden, von einem vortretenden Dache überragten Aufsatze zeigt er auf den von Karyatiden durchbrochenen Konsolen, den von Renaissancebogen und Aufsätzen umrahmten Thürfeldern treffliche Intarsien mit einem Cyklus alttestamentarischer Darstellungen aus dem Leben des Tobias. Mit diesen Bildern vereinigen sich auf den das Mittelteil bildenden Schiebladenbrüstungen profane Darstellungen, Jagdscenen u. s. w., in dem obern Friese Vogelfigurationen mit Laubwerkmotiven. „Der Aufsatz wird getragen von zwei symbolischen Figuren, Liebe und Hoffnung", während der von fünf hermenartigen Pilastern abgeteilte Untersatz auf vorspringenden Löwen ruht. Ein fast ebenbürtiges Gegenstück findet dieses Kunstmöbel in einem geschnitzten Aufsatzschranke mit abgeflachten Ecken aus der Mitte des 17. Jahrhunderts im sogenannten Rubensstile mit einer fast überwuchernden Ornamentik an der von Verkröpfungen, Vorsprüngen und Nischen reich belebten Façade. Die Thürfelder enthalten ebenfalls biblische Vorgänge in einer tüchtigen wirkungsvollen Plastik. Wie ein Juwel aber schimmert uns von der Langseite des Gemaches ein drittes Prunkmöbel, dem Ende des 17. Jahrhunderts angehörig, ein kostbarer Schildpattschrank mit vergoldeten Bronze-Appliken entgegen. Sein mit reicher Balustrade und Mittelaufsatz abgeschlossener Oberteil ruht auf einem Untersatze von sechs verbundenen Pfeilerfüßen und enthält eine Schiebladeneinteilung, aus deren Mitte zwischen zwei gewundenen messingbekrönten Schildpattsäulen ein von Flügelthüren verschlossenes größeres Gelaß mit parkettirter Plattung vortritt. Auf den beiden Thürfeldern, den Schiebladenfriesen, dem Aufsatze und Mittelstück der den Schrank bekrönenden Galerie befinden sich 17 Alabasterplatten, bemalt mit hübschen, dem Möbel entsprechenden Architekturbildern in der Manier des Perelle.

Auf diesen sowie etwa sechs anderen Renaissanceschränken hat man die Gefäßsammlung in höchst malerischer Abwechselung untergebracht; Steingutkrüge in den verschiedensten Formen und Farbenschmelzen aus den alten rheinischen Kunsttöpfereien zu Frechen, Siegburg, Nassau und Raeren, venetianische und deutsche Gläser mit emaillirten und geschliffenen Darstellungen, silbervergoldete Becher, Schalen und Schaugeräte profaner und kirchlicher Bestimmung gewähren hier ein ebenso farbenreiches wie glänzendes Bild der künstlerischen Gestaltungskraft der früheren Jahrhunderte, welche auch an dem gewöhnlichsten Gegenstande des Hausgebrauches den Adel des schöpferischen Gedankens nicht verleugnet. Einzelne der hervorragendsten Repräsentanten der keramischen und Glas-Sammlung sind in Vitrinen mit dunkeln oder durch Spiegelscheiben transparent erscheinendem Hintergrunde besonders effektvoll vorgeführt. So z. B. eine Elite äußerst formseltener und artistisch durchgebildeter Steingutgefäße, bei der wir insbesondere auf einen Siegburger Ringkrug mit aufliegenden Eidechsen und Drachengebilden in farbiger Glasur, an die Manier des Bernhard Palissy erinnernd, einen Schnabelkrug mit Friesen und Ornamentbändern im edelsten italienischen Renaissancegeschmack, einen Nassauer Ringkrug mit Sternzackenornament auf einem Fond mit blauer und manganroter Glasur, einen abgeflachten Wappenkrug Raerener Ursprungs, sowie ein Kreußener Apostelseidel mit ausnehmend plastisch vortretenden, emaillirten Figuren aufmerksam machen.

Unter den venetianischen Flügelgläsern, größtenteils Fabrikaten der in den deutschen Reichsstädten privilegirten venetianischen Glashütten, zeichnen sich ein paar durch eine mit dem Diamanten eingravirte Ornamentation von heraldischen oder figürlichen Vorwürfen aus. An Formenreiz der Gliederung werden dieselben jedoch weit-

aus übertreffen von einigen Schalen und Vasen in farbigem und retikulirtem Glase, die ihren wirklich italienischen Ursprung nicht verleugnen könnten. Die Silberbecher und Geschirre sind ausschließlich deutschen Ursprungs, Augsburger und Nürnberger Arbeiten, größtenteils von feiner Durchführung im Stile der ausklingenden Renaissance, wie Wechter und Zahn ihn vertreten. Ein paar Buckelbecher darunter, hochgetrieben, imponiren durch ihre bemerkenswerte Größe. Ungleich hervorragender sind die kirchlichen Silbergefäße, vorzugsweise Typen der rheinischen Goldschmiedetechnik: ein Ostensorium in Form einer kleinen gotischen Monstranz mit im Vierpaß entwickeltem, auffallend einfachen Fuße, schlankem von einem zierlich gewundenen Nodus unterbrochenen Ständer, auf dem der schlank behelmte, seitlich von zwei prächtig entwickelten Strebepfeileranlagen mit Fensteröffnungen und zierlichen Wasserspeiern umschlossene Krystallcylinder ruht, sowie ein Kelch mit in gotischem Maßwerk zart durchbrochenem Knaufe auf fächerförmigen, im verschobenen Sechspasse entwickelten Fuße mit rautenförmigen Durchbrechungen und einer umlaufenden Minuskelumschrift, überragt von einer reliefirten Kreuzigungsdarstellung mit zwei Hausmarken, gehören zu dem Besseren, was der Privatbesitz auf diesem Gebiete aufweisen dürfte.

Die Plastik in Stein, Holz und Elfenbein, in einigen hundert Gegenständen dargeboten, wird am glänzendsten und zwar gerade in der reizvollen Eigenart der rheinischen Kunstschule vertreten durch ein unvergleichlich durchgeführtes Fragment einer kirchlichen Architektur, welches unter zwei zartgegliederten gotischen Baldachinen die Standbildchen der heil. Agnes und der heil. Dorothea zeigt und dem abgerissenen Sakramentshäuschen des Kölner Domes entstammen soll. Einer mehr zurückliegenden Periode der Kölner Bildschnitzerei gehört eine samt der Originalkonsole in Eichenholz gearbeitete Madonnenstatuette mit Kind an, in der sich lebensvolle Natürlichkeit mit der vollkommenen Beherrschung der strengen Art gotischer Gewandbehandlung aufs glücklichste vereinigen. Auch eine derselben Zeitperiode zuzuschreibende kleine Elfenbeinstatuette, eine Madonna mit gefaltenen Händen, darf hier nicht übergangen werden. Nicht minder hervorragend kommt die Technik des Flachreliefs, wie sie im Anfange des 16. Jahrhunderts burgundische Künstler, angezogen durch zwei Prinzessinnen ihres Landes, welche von klevischen Herzögen als Gemahlinnen heimgeführt wurden, am Niederrhein gepflegt haben, hier zur Erscheinung. Es sind neun, zum Teil fragmentirte oblonge Füllungen und zwei kandelaberförmig entwickelte Ständer, insgesammt Teile eines Himmelbettes, welche eine Ornamentation von zartgestengeltem Laubwerk mit figürlichen Endigungen als Umrahmung vortretender Büsten im Stile südfranzösischer Renaissance tragen, die in der Reinheit des Schnittes sowohl, wie in dem phantastischen Zuge der Konzeption den schönsten Vorbildern gleichkommt. Vor den etagenweise mit geschliffenen Gläsern und gebrannten Scheiben garnirten Fenstern fesseln den Liebhaber noch einige Flachkasten mit Majolikatellern (darunter einer mit dem Raube der Proserpina, dem Meister Giorgio zugeschrieben), mit Miniaturen und Arbeiten der Kleinkunst. Bei den letzteren liegt eine schweizer Dolchscheide mit zwei Ovalreliefs und einer Maskenendigung in ciselirter Goldbronze, welche in der Zeichnung auf die Holbeinschen Vorwürfe zu Prunkwaffen hinweist. Außerdem dürfte hier noch genannt werden ein Halskragen in vergoldetem Kupferblech, eine Schlacht mit Reiterfiguren in Le Brunscher Manier in hochgetriebener Arbeit darstellend.

Wenden wir uns darnach dem folgenden Zimmer zu, so sind hier die minderwertigen Gobelins durch prächtige Spiegel mit geschnitzten Rahmen und Aufsätzen, welche bei zweien von aglomerirten Blumenbordüren und Medaillons durchgesetzt werden, sowie eine Reihe guter Kostümporträts mit weiser Berechnung bedeckt. Den kostbarsten Wandschmuck bildet unstreitig ein kleines Interieur von Antony Palamedes, von delikatester Ausführung und fraglos zu den besten Arbeiten des Meisters gehörend. An einem mit Gläsern und Speisen besetzten Tische sitzt rechts ein musizirendes Paar, der Herr mit der Geige, die Dame mit der Laute; ihrem Spiele lauscht ein reichgekleideter Kavalier, aus einer irdenen Pfeife rauchend. Derselbe bildet, das Gesicht dem Beschauer zugewandt, die Hauptfigur der ganzen Komposition. Im Hintergrunde gewahrt man eine weitere Gruppe von sieben Figuren im Kostüme des 17. Jahrhunderts. Aus dem zahlreichen Renaissancemobiliar des Raumes stechen hervor zwei Stollenschränke in Erkerform, der eine mit Heiligenfiguren, der andere mit Holbeinlaubwerk, sowie ein prächtiges Himmelbett in Eichenholz mit Skulpturen der spätern Renaissance. Auch hier bilden zahlreiche Geräte, dem kirchlichen oder weltlichen Gebrauche dienend, den Schmuck der Schränke. Ein Reliquienschrein in Sarkophagform mit Engelfiguren in medaillonartiger Grubenschmelzumrahmung auf den Langseiten des Kastens wie des Deckels und emaillirten Wappenschilden auf den Giebelfeldern des letzteren, sowie auf beiden vorderen Füßen, ferner ein Altarkreuz mit achtpaßförmigen Ausläufen, in denen gravirte Brustbilder der Evangelisten eingelassen sind, aufsteigend aus einem ihm angepaßten aber der Zeit entsprechenden hohen, mit Kabochons besetzten und auf sechs Tierklauen ruhenden Fuße, endlich eine turmförmige Renaissance-Standuhr in Goldbraun, an den von vier Pilastern flankirten Seiten mit figürlichen, heraldischen und ornamen-

talen Motiven durchweg reich gravirt und bekrönt mit halbkreisförmigen, sich überschneidenden Laubwerkbogen, mögen hier die vorzüglichsten Repräsentanten der vertretenen Kulturperioden abgeben. Den Hintergrund des Zimmers nimmt auf einem den Raum beherrschenden Postamente, welchem ein Renaissancerelief in Alabaster mit biblischen Darstellungen, der frühere Fries eines Kamines, als Brüstung dient, die Marmorbüste des verstorbenen Eigentümers der Sammlung ein, eine der vorzüglichsten Arbeiten seines Freundes, des Dombildhauers Professor Mohr.

Das in dem gotischen Saale vorgeführte Antikenkabinet, aus römischen und gallischen Funden des Mittel- und Niederrheines 1230 Nummern aufweisend, nimmt für sich allein die Bedeutung einer selbständigen Sammlung ersten Ranges in Anspruch, wie sie nach der Bedeutung der Objekte nur in einem von der römischen Kulturentwickelung so lange befruchteten Boden und in einem so mächtigen Emporium wie die Kolonia Agrippina allein aus den Begräbnisstätten vornehmer Personen gehoben werden konnte. Unter den zahlreichen Glasgefäßen mit gravirten, ciselirten oder aufgeschmolzenen Verzierungen in den seltensten Formen und Farben, von all den Thongefäßen griechischen, etrurischen und rheinischen Ursprunges in terra sigillata und terra nigra mit Reliefdarstellungen oder Inschriften, von den interessanten Schmucksachen und Geräten in Gold, Silber und Erz mit inkrustirten Gemmen und Kameen, von den Werken der Plastik in Metall, Elfenbein, Gagat und Stein, welche die einzelnen Abteilungen der Sammlung ausmachen, können wir selbstverständlich nur die allerwichtigsten Stücke hervorheben. Diese finden wir unter den Glaserzeugnissen in einem gehenkelten, von einem aufgeschmolzenen Netzwerk in der Art der vasa diatreta bis zu $^2/_3$ der Höhe überfangenen Becherglase auf edelgegliedertem Fuße mit in Gold konturirten Engelfiguren zwischen Laubwerk auf der leider oben fragmentirten Cuppa, in einer Flasche in Gestalt eines in der Sella sitzenden, die siebenröhrige Syrinx zum Munde führenden Affen, einer fragmentirten Schale mit zwölf in Gold gravirten, von blauen und grünen Glastropfen überschmolzenen Medaillons mit religiösen Darstellungen in der Art der Katakombengläser, einer kugelförmigen Phiole mit ciselirter griechischer Umschrift und endlich in einem hohen Glasbecher mit gravirten Kostümfiguren in einer frühchristlichen Architektur. Bei den Thongeräten gehören einige Lampen mit figürlichen Darstellungen sowie eine hohe birnförmige Vase in terra sigillata, um deren Weitung sich ein reliefirter Fries mit einem Stiergefechte zwischen Lotosblattornament zieht und die am Halsrande mit einer weißen Inschrift versehen ist, wohl zu den bemerkenswertesten.

Mit einem Gefühle der Wehmut für den seinen Schätzen vorzeitig entrissenen Besitzer sowie für die um einen künstlerischen Anziehungspunkt wiederum geschmälerte Vaterstadt sehen wir die mit so viel Liebe und Ausdauer zusammengelesenen Kunstschätze in alle Winde sich verflüchtigen; aber diese Empfindung weicht der Zuversicht, daß das, was hier der Vergessenheit entrissen, nicht mehr untergehen, vielmehr seine schöpferische Lebenskraft in neuen Bildungen und Gestaltungen fortsetzen und dem Namen Disch eine ehrende Erinnerung, den Spuren des frühern Kunstlebens unserer Rheinstadt aber eine immer größere Verbreitung und allgemeinere Würdigung sichern wird.

T.

Die neueste Erwerbung der Berliner Galerie.

(„Neptun und Amphitrite" von Rubens.)

(Schluß.)

Während Rubens sodann im Anfange der zwanziger Jahre mit Hilfe zahlreicher Schüler die großen Bildercyklen für die Jesuitenkirche in Antwerpen und für die Galerie des Luxembourg, sowie als Vorlagen für Gobelins die Geschichte des Decius Mus u. A. schafft, wird seine Pinselführung pastoser, deckender, die Färbung reicher, mehr auf Harmonie als auf Ton ausgehend, selbstverständlich bei gleicher Breite und Meisterschaft der Behandlungsweise. Die „Auferweckung des Lazarus" und (mehr als Skizze) die kleine neu erworbene „Pietà" gehören in diese Periode. Der letzten Zeit bürgerlichen Familienglückes in seiner zweiten Ehe, nach Abschluß seiner diplomatischen Laufbahn, entspricht eine letzte und zugleich die höchste Entwickelung seiner künstlerischen Eigenart: die Färbung ist so reich und blumig und dabei von einem so goldigen Ton durchdrungen, daß es uns wie Sonnenschein aus diesen Bildern entgegenschimmert; das Kolorit ist ganz leuchtend und verschmolzen; die Umrisse erscheinen nur unbestimmt, die Schatten hell durch das Licht, welches alles zu durchdringen scheint; der Farbenauftrag ist körnig und fast durchweg gedeckt, obgleich der Künstler offenbar möglichst naß in naß zu malen bestrebt war. Die Behandlung entspricht seinen künstlerischen Intentionen: bald ist eine Idee, ein Effekt in wenigen großen Zügen alla prima zum Ausdruck gebracht, bald hat der Künstler sein Bild Jahre lang con amore wieder und wieder übergangen; er schuf nur noch nach seinem inneren Bedürfnis und zu seiner künstlerischen Befriedigung. Die Berliner Galerie besitzt in den Figuren auf der „Jagd der Diana", namentlich aber in der „Heiligen Cäcilie" schöne, charakteristische Beispiele dieser letzten Periode des Rubens.

Kehren wir von diesem Überblick über die künstlerische Entwickelung des Meisters zu unserem Bilde

zurück. Wir hatten dasselbe — wie wir sahen — in die erste Zeit nach seiner Rückkehr von Italien zu setzen, wahrscheinlich in das Jahr 1609 oder 1610, deren charakteristische Eigentümlichkeit das Bild Zug für Zug trägt. An verwandten, gleich oder ganz ähnlich behandelten Bildern derselben Zeit, die uns meist durch Dokumente bezeugt sind, fehlt es keineswegs, wie man behauptet hat. Ich nenne vornehmlich Bilder öffentlicher Galerien, da dieselben am leichtesten zugänglich sind, und da die gleichzeitigen Altarbilder mehrfach aus Rücksicht auf den Platz, für den sie bestimmt waren, eine von diesen Bildern wie auch unter sich abweichende Behandlung zeigen. Zu Dresden der „Heilige Hieronymus", ausnahmsweise mit dem Monogramm des Künstlers bezeichnet; aus den letzten Jahren seines Aufenthalts in Italien und daher noch sehr sorgfältig durchgeführt, matt in der Färbung und kühl im Ton. Aus derselben Zeit unser heiliger Sebastian, in der leuchtenden Färbung entschieden von Caravaggio beeinflußt. Gleich nach seiner Rückkehr begegnen uns verschiedene große Bildnisse von fleißiger Durchführung: das Reiterbildnis des Statthalters Erzherzog Albrecht im Schlosse zu Windsor und das schönere, höchst anziehende Porträt des Künstlers mit seiner Gattin Isabella, geb. Brant, in der Pinakothek zu München. Ferner eine Reihe von heiligen Familien und Madonnen, in Blenheim, St. Petersburg u. s. f., die Kreuzesaufrichtung in Antwerpen sowie, unserem Bilde dem Gegenstande nach näher verwandt, eine Anzahl mythologischer Darstellungen: Venus und Adonis in der Ermitage; Jupiter und Kallisto in der Kasseler Galerie (bezeichnet und datirt 1613); Boreas und Oreithyia in der Galerie der Akademie zu Wien; der großartige „Raub der Proserpina" in Blenheim (leider vor einiger Zeit verbrannt); die Findung des Erichthonios bei Fürst Liechtenstein — hier ist die aufrecht stehende Tochter des Cecrops fast dieselbe Figur wie die Gattin des Neptun auf unserem Gemälde —; eine Reihe kleinerer, meist gemeinsam mit Jan Brueghel gemalter Bilder im Haag, in München, Paris u. s. f.; namentlich aber mehrere Gemälde, welche mit den unserigen auch inhaltlich so sehr verwandt sind, daß sie wie zu einem Cyklus gehörend erscheinen. Es sind dies „Neptun und Kybele" in der Ermitage und die „Vier Weltteile" im Belvedere. Ersteres unter dem angegebenen Titel von P. de Jode und im 18. Jahrhundert von Vangelisti im Kabinet Caulet d'Hauteville, anscheinend nach einer nicht unwesentlich veränderten Wiederholung des Bildes, als „Vermählung des Meeres mit der Erde" gestochen, führt in der Ermitage die irrtümliche Bezeichnung „Tigris und Abundantia"; van Hasselt, welcher angiebt, das Bild sei für Palazzo Chigi in Rom gemalt, betitelt es „Triumph des Tiberstromes." Ein ganz ähnliches Bild soll sich nach Angabe desselben Katalogs auch in der Galerie zu Madrid finden. Eine mäßige Schulwiederholung des Bildes der Ermitage, die mit dem Stiche von de Jode noch mehr übereinstimmt, indem hier der Tiger fehlt, besitzt Lord Lyttelton in Hagley Hall, Worcestershire. Smith, welcher dieses Bild ebensowenig kannte wie den Neptun beim Grafen Schönborn, nennt es irrtümlich eine Wiederholung des letzten Bildes. Im Grundgedanken mit dem „Neptun und Libye" übereinstimmend, zeigt auch diese Komposition dieselbe Auffassung und Modellirung der Formen, die gleich sorgfältige Durchführung und Klarheit der Färbung. Der Umstand, daß es noch nicht so farbenprächtig und nicht so leuchtend ist, macht es wahrscheinlich, daß das Bild um ein oder zwei Jahre früher, unmittelbar nach der Rückkehr aus Italien gemalt ist. Das zweite Gemälde, die berühmten „Vier Weltteile", dargestellt in den Götterpaaren der vier Hauptströme, die, wie in unserem Bilde, unter einem dunkeln Segel im trauten Verein zusammensitzen, bezeichnet wieder einen Fortschritt unserem Bilde gegenüber, indem die Behandlung bei gleicher Auffassung in der Formengebung leichter, flüssiger ist, die Köpfe schon individueller gehalten sind. Ein drittes Gemälde, die „Geburt der Venus", das sich diesen Bildern unmittelbar anschließt, ist uns nur in Soutmans Stich und einer Schulkopie in Potsdam erhalten.

Das ἄριστον μὲν ὕδωρ, die Versinnlichung von Macht und Segen des Wassers in der dem Künstler geläufigen Verkörperung durch schöne menschliche Gestalten, ist der grundlegende Gedanke dieser drei Bilder, welchen der phantasiereiche Meister in drei ganz verschiedenen Formen auszuprägen wußte. Gemeinsam ist diesen drei Gemälden auch ein äußerlicher Punkt, welcher wieder auf ihre etwa gleichzeitige Entstehung in den ersten Jahren nach Rubens' Rückkehr aus Italien hinweist, die Freude an der Darstellung der Tierwelt, speziell der wilden Tiere und die Meisterschaft in der Wiedergabe derselben. In den in Italien entstandenen Werken des Rubens begegnen wir denselben nur selten, und wo dies der Fall ist, wie im Hieronymus zu Dresden, fehlt noch die Anschauung. Bei seiner Rückkehr nach Antwerpen muß der Künstler eine große Menagerie angetroffen haben. Seinem Naturell entsprach es, daß ihn die Schönheit der Formen wie der Farbe und vor allem die wilde Leidenschaftlichkeit in den Fürsten der Tierwelt gewaltig packte und zur Darstellung anreizte. In der That sehen wir zwischen den Jahren 1610 und 1617 eine Reihe großartiger Schöpfungen, welche den Kampf des Menschen mit den wilden Tieren zum Vorwurf haben, oder in denen letztere in Begleitung des Menschen erscheinen, aus des Meisters Hand wie aus seiner Werkstatt hervor-

geben. So die berühmte Wolfsjagd vom Jahre 1612 beim Lord Ashburton in London, die Löwenjagd in München, die Schweinshatz aus der Galerie des Königs von Holland, jetzt bei Mr. Adrian Hope in London, dasselbe Bild in Dresden, skizzenhafter und daher anziehender, ferner (der Ausführung nach teilweise auf Schülerhände zurückzuführen) die Löwenjagd in Dresden und die Jagd auf Nilpferd und Krokodil in der Augsburger Galerie. Sodann gehört hierher namentlich das berühmte, von Rubens als „eigenhändig" an Lord Dudley Carleton verkaufte Gemälde des „Daniel in der Löwengrube", beim Herzog von Hamilton im Hamilton Palace: in Wahrheit mehr ein großartiger Löwenzwinger, in dem der nackte Daniel sich etwas unglücklich ausnimmt; noch sorgfältiger durchgeführt als unser „Neptun", aber farbloser und kühler und fahler im Ton. Einem der neun prächtigen Löwen liegt dieselbe Studie zu Grunde, wie dem Löwen auf unserem Bilde; diese ist uns noch in einem köstlichen Blatte mit Zeichnungen nach Löwen in allen möglichen Stellungen in der Albertina zu Wien erhalten. Tiger und Leoparden als Begleiter des Bacchus und seiner Schar finden wir auf den bekannten Bacchantenzügen in München, St. Petersburg und Blenheim, eigenhändigen Schöpfungen etwa aus den Jahren 1614 bis 1617; einer der Tiger auf einem dieser Bilder ist wieder dem Tiger auf unserem Bilde ganz ähnlich.

Später hat der Künstler offenbar die Freude an der Darstellung des aufgeregten Tierlebens verloren; wo wilde Tiere noch bei ihm vorkommen, pflegen sie von der Hand seiner Schüler ausgeführt und höchstens vom Meister „retouchirt" zu sein; so in unserer „Jagd der Diana", etwa aus dem Jahre 1632.

Ich erwähnte bereits gelegentlich, daß verschiedene der Gestalten und Tiere auf unserem Bilde auch auf anderen Gemälden — und zwar immer auf etwa gleichzeitigen und ganz eigenhändigen Gemälden — gleich oder ganz ähnlich vorkommen. Dem füge ich noch hinzu, daß auch der Neptun in der Haltung dem Daniel auf dem Bilde in Hamilton Palace ganz ähnlich ist, sowie daß Rubens die auffallende, für reiche Entwickelung des Muskelspiels günstige Stellung der Beine mit besonderer Vorliebe in Bildern jener frühen Zeit wählt: so in den „Vier Weltteilen" und im Doppelbildnis des Künstlers und seiner Gattin in der Pinakothek. Daß eine solche Benutzung derselben Modelle und Studien, freilich stets in zweckentsprechender Veränderung keineswegs Geistesarmut beweist, sondern bei der unerhörten Leichtigkeit und Schnelligkeit des Schaffens durchaus natürlich und berechtigt erscheint — Rubens erlaubte sich sogar, Gestalten und ganze Kompositionen fremder Meister, wie Tizian, Caravaggio u. s. w. zu benutzen —, ist jedem mit Rubens' Werken vertrauten ebenso bekannt wie die Thatsache, daß sich dies gerade in den eigenhändig vom Meister durchgeführten Gemälden findet.

Die Erhaltung des Bildes ist völlig tadellos. Die große Helligkeit wie die positive Wirkung der Lokalfarben, welche manche Beschauer auf die Vermutung gebracht hat, das Bild sei stark geputzt worden, ist ein charakteristisches Merkmal fast aller Bilder des Meisters, die in den Jahren 1609 bis 1612 entstanden sind. Auch das zweimalige Anstücken der Leinwand geschah durch den Meister selbst: das erste Mal wahrscheinlich, weil damals ein Stück von der gewünschten Breite nicht zu haben war, das zweite Mal aus künstlerischen Rücksichten um der Komposition in der Höhe mehr Raum zu geben. In unserem Bilde war jene außerordentliche Helligkeit der Färbung vielleicht auch mit bedingt durch den Platz, für welchen es bestimmt war, ein Umstand, auf welchen Rubens, wie wir aus seinen Briefen wissen, mit Recht ein ganz außerordentliches Gewicht legte. Bei der definitiven Aufstellung des Bildes in der Galerie wird darauf jedenfalls Rücksicht genommen werden.

Um kurz das Resultat zusammenzufassen: an der Echtheit, an der Eigenhändigkeit der Ausführung, an der trefflichen Erhaltung des Bildes ist nicht zu zweifeln. Dasselbe fügt sich nach Zeichnung, Färbung, Beleuchtung und Behandlung durchaus in die Reihe der Werke des Rubens aus den ersten Jahren nach seiner Rückkehr aus Italien ein; nach Gegenstand, Auffassung und künstlerischen Qualitäten gehört es zu einem Cyklus gleichzeitig entstandener Gemälde, welche fast sämtlich durch Stiche aus der Zeit des Rubens bezeugt sind; endlich existirt keine Wiederholung, die unserem Bilde die Originalität streitig machen könnte, vielmehr besitzt die Galerie zu Gotha eine kleine Kopie aus dem 17. Jahrhundert, ein Zeugnis mehr für die Originalität unseres Bildes."

Zu der letzteren Bemerkung wollen wir nur hinzufügen, daß die gegen die Originalität des Bildes vorgebrachten Bedenken wohl von keinem Sachverständigen ernst genommen sein werden. Anders freilich verhält es sich mit der, wie uns scheint, von Bode mit allzu großer Zuversicht behaupteten ausschließlichen Eigenhändigkeit der Ausführung des Bildes durch Rubens. Diese geben die Wiener Kunstkenner, welche das Bild eingehender studirt haben, nicht zu; sie wollen die Ausführung desselben in einzelnen Teilen Gehilfenhänden zuschreiben. Auch über die Entstehungszeit des Bildes ließe sich gegen Bode Manches einwenden: doch sei dies einer späteren Gelegenheit vorbehalten.

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Die Besucher der letzten Wochenausstellung hatten Gelegenheit, den hochgeschätzten Genremaler K. Karger unerwarteter Weise auch als Historienmaler und zwar der kirchlichen Richtung kennen zu lernen. Es handelte sich um ein Bild zur Ausschmückung eines im Renaissancestil gehaltenen Erkers, welches als das letzte eines aus 17 Kompositionen bestehenden Cyklus die Madonna mit dem Kinde zwischen einem Ordensgeistlichen mit dem Krummstab und einem Gelehrten mit dem Globus zeigt. Wenn die Madonna auch einigermaßen modern gedacht ist, so darf man nicht vergessen, daß jeder Künstler ein Kind seiner Zeit ist. Im Übrigen tritt überall großer Schönheitssinn, treffliche Zeichnung und feines Kolorit zu Tage. Die Bildnismalerei war durch ein sehr gutes Porträt weiland des Prinzen Karl von Bayern von K. Gugel sehr achtenswert vertreten; daran reihten sich zwei Studienköpfe von Diethelm Meyer: ein kräftiges rothaariges Mädchen, das seinen hübschen Kopf „ermüdet" auf den Arm stützt, und eine zierliche „Schachenthalerin", die nur etwas geziert erscheint. Bei dieser sind auch die Schatten im Gesicht zu braun, dagegen ist über das erste Bild ein reizendes Halbdunkel ausgegossen, welches dasselbe zu einem sehr wertvollen macht. Der fleißige Ad. Lüben brachte einen feinempfundenen „Liebesantrag" von köstlicher koloristischer Wirkung, Defregger einen Studienkopf von frappantestem Effekt: ein lachender Bauernbursche mit seiner kurzen Tabakspfeife im Munde, eine höchst verdienstliche Arbeit; R. Wimmer ein Bildchen „Im Salon", das den Übergang vom Architekturbilde zum Genrebilde macht, aber doch letzterer Gattung beigezählt werden muß; A. Adamo ein „Niederländisches Atelier", gleich trefflich in Zeichnung und Kolorit. Von Frau Biedermann-Arendts war eine köstliche „Scene vor einer Aufhütte" zu sehen, wobei ein Hühnerhund und ein Dachshund sich den Besitz eines vor ihnen niedergestürzten Sperbers streitig machen. Durch große Lebendigkeit that sich die „Norwegische Fischerei" von J. Eckenaes hervor. Einen ähnlichen Stoff behandelte Wopfner in seinem „Lachspassen am Chiemsee." An denselben See führt den Beschauer G. v. Bechtolsheims „Motiv vom Chiemsee" mit höchst gelungener Darstellung des Wassers und der Luft. In noch höherem Grade ist diese in dem Bilde von Malchus zu rühmen, der seinen Stoff von der Adria holte. Gleiches that Dill in seinem „Lagunendorf nach einem Gewitter", einem flotten Bilde voll ungekünstelter Naturwahrheit. Romantisch wirkt Splittgerbers sauber durchgeführter „Weg zur Kapelle" und erinnert damit an Julius Lange, von dem zwei größere Landschaften und eine Anzahl von Aquarellstudien ausgestellt waren. Unter jenen eine „Ansicht von Nürnberg", zu einem Cyklus von bayerischen Städteansichten gehörig, mit welchen der Künstler einen Arkadenrundbau um das Königsdenkmal zu schmücken projektirte. Außer Jul. Lange's Aquarellskizzen und Studien waren noch solche von Bader zu sehen, welche mit großer Leichtigkeit behandelt sind und das Charakteristische der landschaftlichen Natur wie der Architektur aufs wirksamste wiedergeben. Viel Lob ernteten auch Kath. Helfreichs Blumen in Aquarell.

A. R. **Der Berliner Marinemaler Karl Saltzmann**, ein Schüler Eschke's, hat mit dem Prinzen Heinrich von Preußen auf der Korvette „Prinz Adalbert" eine Reise um die Welt gemacht, die zwei Jahre dauerte. Der junge Künstler hat nunmehr die während dieser Reise gesammelten Studien und Skizzen in Öl und Aquarell, etwa hundert an der Zahl, im Ausstellungslokale des Berliner Künstlervereins zur Schau gestellt und darin Proben eines sehr erfreulichen Talentes, einer frischen Beobachtungsgabe abgelegt. Er führt uns in den Aquarellen, die nicht mit der auch bei uns immer mehr um sich greifenden, impressionistischen Flüchtigkeit hingeworfen, sondern sehr sorgfältig behandelt sind, lebendig aufgefaßte Scenen aus dem Schiffsleben, Interieurs, Ansichten von Landungsplätzen vor, während die Ölskizzen, die noch sorgfältiger durchgeführt sind, gewöhnlich einen weiteren Gesichtskreis umspannen. Das Wunderland Japan hat auch auf ihn seinen Zauber ausgeübt, ohne ihn jedoch zu Farbenexcessen à la Hildebrandt zu verführen, wie er denn überhaupt allen koloristischen Effekten aus dem Wege gegangen ist. Seine Auffassung ist möglichst schlicht und darum besonders wirksam dort, wo er eine einsame, großartige Natur zu schildern hat, wie z. B. die majestätische Fels- und Gletscherscenerie der Magellansstraße, wohl die beste und schon ganz bildmäßig wirkende seiner Skizzen. Auch die Wasserstudien halten keine absonderlichen Naturschauspiele, keine dramatisch erregten Scenen, keine blendenden Licht- und Luftphänomene fest, sondern sie begnügen sich mit der See in ihrer Ruhe, mit der Wiedergabe der für jede Zone, für jedes Meer charakteristischen Farbe, welche Saltzmann mit sichtlicher Liebe studirt hat. Die Skizzen berechtigen uns zu der Hoffnung, daß der junge Künstler sich bald eine ehrenvolle Stellung unter unseren Marinemalern erobern werde.

Aus Mainz wird berichtet: Am 27. April wurde die Ausstellung der Konkurrenzpläne für unsere feste Brücke im kurfürstlichen Schlosse dem Publikum geöffnet. Es erregte besonders der mit dem ersten Preise ausgezeichnete Plan die allgemeine Aufmerksamkeit. Der ganze Plan ist in 43 einzelnen Blättern bis in die Einzelheiten zur Ausführung gebracht; ein großes Aquarellgemälde führt die Brücke in ihrer vollständigen Ausführung dem Publikum vor Augen. Die Brücke ruht auf Bogen, aus Schmiedeeisen konstruirt, und hat außer den beiden Brückenköpfen (Mainz und Kastel) fünf Wasserpfeiler mit vier Durchgängen. Der mittlere Durchgang ist der größte und hat eine Weite von 102 m, die beiden folgenden Durchgänge haben eine Weite von 98 m und die den beiden Ufern zunächst gelegenen eine Weite von 86 m, die Fahrbahn der Brücke ist 7,80 m und die Trottoirs auf beiden Seiten der Brücke je 2,75 m breit. Die Ausführung der Brücke, sowohl der Eisenkonstruktion als auch der Pfeiler und der Brückenköpfe, ist im deutschen Renaissancestil gehalten. Der Preis der Brücke würde nach den Voranschlägen 3400000 Mk. nicht überschreiten.

B. **Stuttgart.** Der Württembergische Kunstverein wird nach dem Vorgange Wiens eine Porträtausstellung veranstalten, welche vom 30. Mai bis 18. Juni d. J. im großen Saale des Königsbaues stattfinden soll, den der König von Württemberg zu diesem Zwecke, ebenso wie mehrere in seinen Schlössern befindliche wertvolle Bildnisse zur Verfügung gestellt. Auch im Publikum ist man dem Unternehmen mit Interesse entgegengekommen, so daß über dreihundert Porträts angemeldet worden sind. Es befinden sich darunter Arbeiten von Koch, Schick, Wächter, Siemanowitz, Tischbein, Hartmann, Dietrich, Hetsch, Morff, Leopold, Stirnbrand, Neher, Rustige, Winterhalter, Bohn, Leutze, Canon, Gustav Richter, Liezen-Mayer u. a. Viele berühmte Persönlichkeiten alter und neuer Zeit werden dabei in effigie erscheinen, wie die früheren Regenten Württembergs, sodann Helden, Staatsmänner und Gelehrte, besonders aber auch Dichter, wie Schiller, Uhland, Gustav Schwab (gemalt von Rahl), Freiligrath (von J. P. Hasenclever) u. s. w. — Die Württembergische Landesgewerbe- und Kunstausstellung soll hier am 19. Mai Vormittags 11 Uhr feierlich durch den König eröffnet werden. Um 2 Uhr kann der allgemeine Eintritt des Publikums beginnen. Die Ausstellung soll bis zum Oktober dauern. An der Spitze der Kunstkommission stehen Hofmaler von Bohn und Oberbaurat von Egle, die sich ihrer Aufgabe mit voller Hingabe widmen. Aus vielen Orten des Landes sind Kunstwerke angemeldet, ebenso aus München, Karlsruhe und anderen Städten, wo württembergische Künstler leben, wie Faber du Faure, dessen „Gefecht von Comilly" das größte Bild der Ausstellung sein wird, da es 22 Fuß lang ist, Ebert, Schönleber, Braith, Baisch u. a. — Liezen-Mayer, der leider nicht ausstellt, hat ein treffliches Plakat für die Ausstellung gezeichnet, welches von der lithographischen Anstalt von Seeger hier in gelungenem Farbendruck vervielfältigt wurde.

Vom Kunstmarkt.

Kunstauktion in Leipzig am 23. Mai 1881. Wenn die Firma C. G. Börner einen Auktionskatalog versendet, so kann man stets viel Gutes und Treffliches in demselben erwarten, da es sich die genannte Kunsthandlung zum Gesetz gemacht hat, die mittelmäßige Kunstware, wenn sie nicht etwa ein historisches oder antiquarisches Interesse hat, von den Auktionen fern zu halten oder höchstens, wo es sich um Nachlassenschaften handelt, dieselbe in die Konvolute zu verweisen. Auch im vorliegenden Kataloge wird der Sammler

wieder seine Erwartungen nicht getäuscht finden. Freunde von Grabstichelarbeiten finden die besten Meister dieses Kunstgebietes reich vertreten, darunter sind auch viele Abdrücke vor der Schrift verzeichnet. Eine namentliche Hinweisung auf einzelne Künstler ist kaum möglich, doch dürfte G. F. Schmidt wegen mehreren Seltenheiten seines Werkes hervorzuheben sein. Auch die französischen Maler des 18. Jahrhunderts, die sich vorzugsweise mit Darstellungen galanter Scenen einen Namen gemacht haben, wie Fr. Boucher, N. Lancret, A. Watteau und J. B. Greuze, sind durch reiche Folgen der besten Stiche nach ihren Kompositionen repräsentirt. Wir begegnen in dieser Abteilung auch dem Stiche J. Schmutzers nach Rubens' Bilde Neptun und Thetis, das in jüngster Zeit aus der Sammlung Schönborn in das Museum von Berlin überging. — An diese allgemeine Abteilung schließen sich zwei spezielle an, deren jede die Arbeiten nur eines Künstlers verzeichnet. Nr. 1018—1261 des Katalogs enthält das Werk W. Hogarths in einer Reichhaltigkeit, wie ich es in meiner langjährigen Erfahrung noch nicht auf einem Auktionstische gefunden habe. Daß hier viele Seltenheiten vorkommen, wird jeder leicht einsehen, der die reichsten festländischen Sammlungen in Bezug auf Hogarth durchgeforscht hat und dabei immer wieder die gleichen Folgen fand, an die sich nur selten das eine oder andere seltene Blatt anschließt. Deutsche Sammler werden bei der Auktion mit den englischen einen harten Kampf durchzufechten haben. Das reiche Werk Chodowiecki's aus dem Nachlasse des Hofkapellmeisters Rietz in Dresden, welches in Nr. 1262—2261 den Katalog beschließt, ist insbesondere, mehr als durch die reiche Zahl der Blätter, durch die Beschaffenheit ihres Abdruckes und ihrer Erhaltung sowie durch den Umstand geadelt, daß die seltensten Blätter des Berliner Meisters dabei vorkommen. Engelmanns fleißiges Werk über Chodowiecki erhält hier in Notirung der Abdrucksverschiedenheiten vielfache Bereicherung.

J. E. W.

Dürers Selbstbildnis vom Jahre 1493, über dessen Auftauchen in Leipzig wir kürzlich (Spalte 345) berichteten, ist für den Preis von 23000 Mark in den Besitz des durch seine reichen Sammlungen bekannten Kunstliebhabers Eugen Felix in Leipzig übergegangen.

Auktions-Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Am 23. Mai Versteigerung einer Sammlung vorzüglicher Grabstichelblätter älterer und neuer Meister, sowie aussergewöhnlich reichhaltiger Werke des William Hogarth und Daniel Chodowiecki. (2261 Nummern.)

H. G. Gutekunst in Stuttgart. Sammlung von Kupferstichen, Radirungen u. Holzschnitten eines Wiener Kunstfreundes. Versteigerung den 31. Mai u. folgende Tage. (2463 Nummern.)

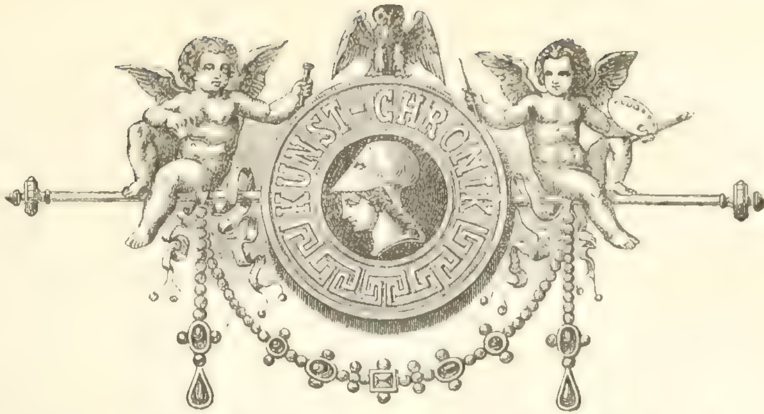
Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

19. Mai



Nr. 32.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zwei Porträts von Ludwig Knaus.

Fd. In der Berliner Nationalgalerie haben als neueste Erwerbung seit kurzem zwei längst erwartete Meisterwerke von Ludwig Knaus ihren Platz gefunden. Es sind die Porträts der Professoren Mommsen und Helmholtz, von denen zumal das erstere den Künstler als Bildnismaler in vorzüglichster Weise repräsentirt.

Wie das bekannte Porträt Ravené's, durch das Knaus seinen Ruhm auf diesem Gebiete begründete, sind auch jene beiden Bildnisse in der genremäßigen Weise aufgefaßt, die in der niederländischen Malerei ihre anziehendste Ausbildung gefunden hat. In einem reichlich bemessenen Raume stellen sich beide Gelehrte, deren Figuren in etwas weniger als halber Lebensgröße genommen sind, in bezeichnenden Momenten ihrer Thätigkeit dar. In dem mit hohen Bücherregalen besetzten schlichten Studirzimmer, zwischen ordnungslos umherliegenden Folianten und Manuskripten sitzt die Gestalt Mommsens im bequemen schwarzen Überrock auf einem altmodischen lederüberzogenen Lehnstuhl an dem grünbehangenen, mit Papieren bedeckten Arbeitstisch, auf dem eine Büste Cäsars steht, in ungenirter und doch von geistiger Spannung durchzuckter Haltung da. Während die auf dem Tisch ruhende Hand im Schreiben innehält und die Linke sich gegen das übergeschlagene rechte Bein stützt, blickt der Dargestellte, als ob er nach der treffenden Fassung des ihn bewegenden Gedankens suche, für einen Moment von der Arbeit auf, so daß der tiefgefurchte, von wallendem weißen Haar umrahmte, ausdrucksvolle Kopf mit seinem durchdringenden, leuchtenden Auge sich uns voll zuwendet und dabei durch sein sprühendes geistiges Leben das malerisch reiche und interessante Ensemble des Bildes unbedingt beherrscht. — Nicht minder charakteristisch ist in dem anderen Porträt die Erscheinung des Physikers Helmholtz aufgefaßt. In schwarzer Kleidung von elegantem Sitz und Schnitt, die im Gegensatz zu der wenig salonmäßigen des berühmten Historikers auch äußerlich den Mann von Welt kennzeichnet, hebt sich die ebenfalls sitzende, leicht vornübergebeugte Figur von dem warmgetönten Fond einer dunkeln Tapete ab. Der linke Arm stützt sich leicht auf den Rand des Tisches, auf dem neben physikalischen Instrumenten das aufgeklappte Notizbuch liegt, und die Hand hält das Stativ eines Prisma's umfaßt, während die Rechte mit dem Bleistift zwischen den Fingern in docirender Geberde erhoben und der volle, fast noch jugendlich frische Kopf, dessen vornehme Züge durch den kurzgehaltenen Schnurrbart und das kurze graue Haar noch gehoben werden, mit sprechendem Ausdruck auf den Beschauer gerichtet ist.

In beiden Bildnissen paart sich vollendete Porträtähnlichkeit mit feinster Schärfe der Charakteristik, und selbst ein etwas störender, gezwungener Zug in der sitzenden Haltung Helmholtzens wirkt, obschon der Maler ihn jedenfalls besser vermieden hätte, doch so, als ob er als ein allerdings zufälliger und vorübergehender Moment der Bewegungsart des Dargestellten eigentümlich wäre. Beide Bilder weisen ferner dieselbe gesunde Kraft und Tiefe der Farbe und die gleiche, meisterlich geschlossene Ruhe des Tons auf, und beiden ist endlich auch der denkbar höchste Grad einer streng soliden, gewissenhaften Durchführung ge-

meinsam. Bei geschickt nüancirter Behandlung, die in dem Kostüm und den Nebendingen einen breiten, flüssigen Vortrag, in den nackten Teilen einen etwas spitzeren Pinsel zeigt, in dem gefurchten Gesicht Mommsens die Töne fest nebeneinander stellt, in den runderen, fleischigeren Formen des anderen Kopfes sie dagegen sorglich vertreibt und verschmelzt, ist die wohlberechnete Gesamtwirkung von durchaus einheitlicher Harmonie und die Technik als solche ihr anspruchslos untergeordnet. Trotz dieser gleichen Vorzüge gebührt indes der erste Preis doch ohne Frage dem Porträt Mommsens, und zwar keineswegs bloß um seines größeren malerischen Reizes willen. Was ihm vor allem seine Überlegenheit giebt, ist vielmehr die in ihm erreichte innigste gegenseitige Durchdringung von Porträt und Genrebild. Während in der anderen Tafel die Scenerie doch im wesentlichen mehr oder minder gleichgiltig ist, so daß die Figur sich von ihr ohne sonderlichen Nachteil isoliren ließe, kann hier auch das kleinste der zahlreichen Details der Umgebung des Dargestellten nicht als zufällig und indifferent bezeichnet werden; in den an sich unbedeutenden Nebendingen, die so absichtslos erscheinen und doch mit feiner Berechnung gewählt und arrangirt sind, klingt im Gegenteil, sich mehr und mehr verstärkend, derselbe charakteristische Ton wieder, der in der Schilderung der Gestalt angeschlagen ist, und diese Gestalt ist dazu nicht bloß das lebensvoll aufgefaßte besondere Individuum, wie es uns auch dort entgegentritt, sondern zugleich eine wahrhaft typische Figur, — die überzeugend echte Verkörperung des deutschen Gelehrtentums einer bestimmten Zeit, durch die das Bild eine geradezu historische Bedeutsamkeit gewinnt.

Kunstlitteratur.

Giuliano Berti, Sull' antico Duomo di Ravenna e il Battistero e l'Episcopio e il Tricolo. Ravenna, Tipografia Calderini. 1880. 84 S. 8⁰.

Der Verfasser der vorstehenden Schrift, ein Pfarrer an S. Domenico in Ravenna, hat sein Werk dem Kardinal Cattani, Fürsterzbischof von Ravenna gewidmet, als Bruchstück aus einer umfassenden „Beschreibung aller heiligen und profanen Bauten Ravenna's.“ Der Anfang der Abhandlung gilt dem alten Dom oder der Basilika Ursiana. Auf Grund der Biographie ihres Gründers, des Bischofs Ursus (nach Berti 379—396, nach anderen 400—410) in den Lebensbeschreibungen ravennatischer Bischöfe von Agnellus (9. Jahrhundert), giebt der Verfasser zunächst, mit hin und wieder eingeflochtenem lateinischem Grundtext, die Geschichte des Baues der ältesten Kirche der Stadt. Er sucht der falschen Auffassung Girol. Rossi's (Histor. Rav.) und Fabbri's (Sacr. Memor.) zu begegnen, die unter dem von Agnellus mit lapidibus pretiosissimis bezeichneten Schmuck der Wände Edelsteine und Juwelen verstehen, während eine Stelle des Ambrogio Traversari (aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts) deutlich von verschiedenem Marmor spreche (vestiunt intus parietem varii marmoris sectae ad lineam crustae). Noch heute finden wir ja diese Marmorinkrustation an den unteren Wandflächen im Baptisterium zur Seite des Domes, einen diesem fast gleichzeitigen Bau. Die übrigen Wandflächen und Wölbungen waren mit Mosaiken und Stuckornamenten bedeckt, welch' letztere wir wiederum in gleichen Gegenständen (animalischen Darstellungen) im Baptisterium treffen. Sechzig antike Marmorsäulen trennten die fünf Schiffe des mit einer Apsis schließenden Baues, der der Anastasia geweiht war. Mitten im Hauptschiff stand der einzige Altar. Es ist dies ein interessanter Beleg für die von Richter (Christliche Archit. u. Plastik, S. 11 ff.) verfochtene Annahme, daß abweichend vom späteren Gebrauch die ersten Kirchen nur *einen* Altar inmitten des Langhauses kannten. In Ravenna selbst findet sich bekanntlich noch ein weiteres Beispiel dieser Anordnung in S. Apollinare in Classe, wo, einsam und längst dem Gebrauch entzogen, im Mittelschiff der alte Altar sich erhebt. Ob der Altar im Dom von einem Ciborium überragt gewesen, wagt Berti nicht zu entscheiden; im sechsten Jahrhundert wird ein solches von Holz erwähnt, das von Erzbischof Viktor (539—546) durch ein silbernes ersetzt ward. Dies letztere sowie verschiedene von Viktor und Maximianus (546—556) gestiftete Altarbekleidungen werden von Berti eingehend behandelt. Die weiteren Schicksale des Altares sowie die Aufzählung anderer Kostbarkeiten der Kirche, mit denen sich das folgende Kapitel (9) beschäftigt, übergehen wir hier. — Wohl noch innerhalb der Marmorschranken, deren kleine Pfeiler silberne Kapitäle zierten, stand zur Rechten im Mittelschiff ein Ambo, den eine Inschrift dem Bischof Agnellus († 566) zuwies. Teile dieses Ambo mit der Inschrift haben sich erhalten und sind jetzt im Umgang hinter dem Chor eingemauert. Daß diesem Ambo zur Linken ein zweiter (für die Epistellesungen) entsprochen habe, ist eine berechtigte Annahme; Berti sucht sie zu stützen durch eine Stelle des Agnellus, die von einem Juden erzählt, der sich beim Gottesdienst „nahe den Jungfrauen an der Stelle aufzustellen pflegte, die Ermolas genannt wird“. Dies sinnlose Wort des Codex Estensis ändert Berti in Sermologus d. i. Prediger. Daß das ursprüngliche Dach der Kirche zu des Agnellus Zeiten nicht mehr bestand, schließt Berti aus einer Stelle, in der jener von dem Gebrauche spricht, vor dem Bilde des Erzbischofs Johannes Angeloptes während der Nacht eine Kerze

brennen zu lassen, „welche Sitte gedauert hat, bis das Dach der Kirche erneuert wurde.“ Bleitafeln vom Dach fanden sich noch aus den Tagen der Erzbischöfe Theodor (677—688), Johann VIII. (724—748) und Gerhard (1169—1190). — Unhaltbar ist Berti's Deutung des im Leben des Bischofs Johann VIII. einmal erwähnten Sacrarium, das er mit dem bei Bischof Maurus (648—671) genannten Secretarium identifizirt. Jene erste Stelle erzählt die Befreiung eines Priesters durch einen Archidiakon und Archipresbyter, die die Thür des Gefängnisses, in das der Erzbischof ihn eingeschlossen, gewaltsam erbrachen, den Befreiten hervorzogen, mit ihm in die Kirche gingen und sich im Sacrarium niedersetzten. Was zwingt uns hier, von der sonst üblichen Deutung des Sacrariums als Presbyterium, als Sancta Sanctorum und wie die Namen desselben Gebäudeteiles sonst lauten, abzuweichen? Anders verhält es sich mit dem im Leben des Erzbischofs Maurus erwähnten Secretarium. Wenn in ihm sich an jedem Donnerstag Abend nach der Vesper die Priester, Diakonen, Subdiakonen und Kleriker versammeln zum gemeinsamen Genuß von „einem kleinen Bissen Brod, einer Wurst und einem Glase Wein“, so wird niemand auf den Gedanken kommen, diesen Akt in das Allerheiligste zu verlegen; hier ist Secretarium mit „Sakristei“ zu identifiziren.

Daneben findet sich noch ein weiterer Anbau, erwähnt im Leben des Erzbischofs Felix, der das Salutatorium erbaute, den Empfangssaal, in dem der Erzbischof, zur Messe angekleidet, den Magistrat und die vornehmen Bürger begrüßte, die ihn von hier in die Kirche geleiteten. Da die Biographie des Felix ein im Codex Estensis korrumpirtes Distichon oberhalb der Thür dieses Salutatoriums anführt, welches besagt, daß die schon lange „unsaubere“ (squallida) Gestalt des Gemaches durch das Verdienst des Erzbischofs „sich verjüngt habe“, so ist Berti geneigt, dem Felix nicht die Erbauung, sondern nur die Restauration dieses Saales zuzusprechen. — Die Krypta des Domes, noch heutigen Tages vorhanden, aber durch das stets eindringende Grundwasser unzugänglich, findet bei Berti nur kurze Erwähnung.*) — Im Jahre 1279 wird einer Restauration des den Einsturz drohenden Domes durch den in Ravenna als päpstlicher Legat anwesenden Kardinalbischof von Ostia gedacht. Im August 1314 beendete Erzbischof Rinaldus die Erneuerung des ganzen Mittelschiffes. Gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts fand eine abermalige Ausbesserung der Kathedrale statt. Berti schöpft diese Nachricht aus einem Briefe des Dogen Barbadigo von Venedig, der eine Klage des Magistrats von Ravenna beantwortet. Letzterer hatte sich über den Verfall der Diöcesenangelegenheiten wie auch der Metropolitankirche beschwert, da der 1476 erwählte Erzbischof Filasio Roverella ständig von seinem Bistum abwesend sei. In seinem Schreiben vom 3. November 1486 ermächtigt nun der Doge den Podestà von Ravenna, 2000 Dukaten aus der bischöflichen Schatulle für Restaurationen des Domes zu entnehmen und zugleich den Erzbischof höflichst zur Rückkehr in seine Residenz zu bewegen. — In den Tagen des Erzbischofs Nicolo Farsetti (1727—41) war der alte Dom wieder so verfallen, daß man an seiner Erhaltung verzweifelte; um einem Unglück vorzubeugen, wurde er eingerissen und von Grund auf neu gebaut. — Das elfte Kapitel giebt eine eingehende Beschreibung der Mosaiken der Apsis und des Triumphbogens auf Grund der Zeichnungen Buonamici's, des Baumeisters des neuen Domes im vorigen Jahrhundert, dem wir eine genaue Aufnahme jener Mosaiken vor dem Abbruch des alten Baues verdanken, die im erzbischöflichen Archiv deponirt ist. Daß die Verse aus der Apsis: „Hoc opus est factum post partum Virginis actum, Anno milleno centeno post duodeno“ sich nicht auf die erste Herstellung der musivischen Ausschmückung des Domes beziehen, nimmt Berti ebenso an, wie es vor ihm schon Buonamici ausgesprochen und früher Girolamo Rossi vermutet hatte. Alle Genannten sind der Überzeugung, daß Erzbischof Jeremias im Jahre 1112 nur eine teilweise Restauration der Mosaiken mit jenen Versen bezeichnet habe; Rossi hielt es zuerst für unwahrscheinlich, daß so viele Jahrhunderte hindurch, bis in die Tage des Jeremias, die Apsis ohne den üblichen und bedeutsamen Schmuck sich präsentirt haben sollte; Buonamici verweist ihn dann auf eine Stütze seiner Hypothese in den Worten des Agnellus, daß schon Ursus „super totius templi testitudinem tessellis variis diversas figuras composuit“, wonach es doch wahrscheinlich sei, daß auch die Wölbung der Apsis an diesem Schmucke teilgenommen. — Daneben empfand man von jeher den Kontrast dieser Darstellungen gegenüber anderen aus der angegebenen Epoche des zwölften Jahrhunderts. Schon Buonamici sagt: „Die kurzen Gewänder nach griechischer Art und gewisse Altertümlichkeiten jenes Volkes, die bei den Ravennaten im zwölften Jahrhundert nicht mehr in Gebrauch waren, setzen die Deutung jener Verse wie sie von vielen gegeben wird (s. oben), stark in Zweifel.“ Berti schreibt der Restauration des Jeremias besonders die „Madonna greca“ (jetzt in der Vorhalle der Kapelle im erzbischöflichen Palaste, s. unten) zu, „deren Verehrung gerade in der Zeit des Jeremias begann.“ Den Triumphbogen

*) Die Beschreibung derselben und eine Zeichnung Gardella's nach der Aufdeckung von 1864 findet sich bei Corrado Ricci, Ravenna e i suoi dintorni. Ravenna 1878.

schmückte die Darstellung der Auferstehung, des Geheimnisses, dem die Kirche von ihrem Gründer geweiht war. Wir können hier nicht den einzelnen Scenen der Mosaiken folgen; die eingehende Schilderung füllt bei Berti acht Seiten.

Der zweite Abschnitt beschäftigt sich mit dem Baptisterium zur Seite des Domes, bekannt als S. Giovanni in fonte oder Battistero degli Ortodossi im Gegensatz zu demjenigen der Arianer (S. Maria in Cosmedin). Berti gesteht, daß positive Nachrichten über den Erbauer fehlen, ist aber geneigt, als solchen den Gründer des Domes, Bischof Ursus, anzunehmen. Sein Schluß ist: Hat Ursus das Wunder der Metropolitankirche vollendet, so mußte er auch an ein würdiges Baptisterium denken, das sich nach allgemeinem Brauch nahe der Kirche erheben mußte. Ebenso folgerte schon der von Berti freilich nicht erwähnte Beltrami in seinem „Forestiere in Ravenna ecc.“, dessen Worte auch Ricci in seinem oben genannten Werke wiederholt. Berti findet die Bestätigung seiner Annahme in den Worten des Agnellus und in einer untergegangenen Inschrift, welche, im Codex Estensis und einem anderen im Vatikan erhalten, den Bischof Nero (425—430) als Restaurator unseres Baues nennt. Neu ist Berti's Behauptung, es sei das Baptisterium mit der Basilika durch eine Halle verbunden gewesen, die erst unter dem Erzbischof Aldobrandini (1604—21) der Anlage der Sakramentskapelle gewichen sei. Zur Stützung seiner Hypothese citirt er unter anderem einen Ritus, den erst Erzbischof Giuliano Feltrio della Rovere seinem Streben, die ravennatischen Ceremonien der römischen Sitte anzupassen, opferte, den Ritus nämlich der doppelten Namengebung der Täuflinge, erst im Baptisterium, dann an der Thür des Domes. Das könne, meint Berti, unmöglich ohne eine schützende Halle vor sich gegangen sein, zumal bei schlechtem Wetter!

Als guter Ravennate will Berti durchaus die Entstehung des Kuppelbaues als Werk seiner Vaterstadt anerkannt wissen; erst von dort sei diese Konstruktionsweise nach Byzanz gekommen. Übergehen wir diese Seiten seiner Abhandlung, die uns auch noch zum Glauben an die Erfindung hohler Thongefäße zur Kuppelentlastung in seiner Heimat bekehren wollen, ohne der antiken Gewölbe im Cirkus des Maxentius bei Rom oder derer an der Via Praenestina zu gedenken. In der Beschreibung der inneren Ausschmückung des Baptisteriums ist Berti sehr kurz, „sie sei zu oft und vortrefflich geschildert.“

Im dreizehnten Kapitel beginnt die Besprechung des Episcopiums. Nach Notizen im Leben des Bischofs Johann VIII. (777—784) beweist Berti die Lage des alten Episcopiums auf der Stelle des jetzigen, d. h. anschließend an die Chorseite des Domes. In einem Saale dieses bischöflichen Palastes soll Karl der Große von Erzbischof Graziosus bewirtet worden sein. Der Speisesaal öffnete sich auf ein Vivarium, nach Berti hier eine Art Aquarium, das vom Padennaflusse gespeist wurde, der die bischöfliche Wohnung begrenzte. An diesem Fischteich lag nach Berti's Deduktion ebenfalls das Schatzhaus, die Gaza. — Mehr Interesse als diese untergegangenen Bauten hat für uns die noch bestehende Palastkapelle, die Berti dem Petrus Chrysologus (439—450) zuschreibt, zu welcher Datirung sich schon vorher v. Quast und Hübsch bekannt haben, während Burckhardt und mit ihm Schnaase sowie Crowe und Cavalcaselle den Bau in die Zeit nach der Vollendung von San Vitale setzen, d. h. um ein Jahrhundert später. Die Mosaiken dieser Kapelle, unter denen sich in der oblongen Vorhalle bekanntlich Reste aus der alten Apsis des Domes befinden, werden kurz besprochen.

Das Schlußkapitel (14) behandelt zunächst die dem Hauptpalast sich anschließenden, zum Teil prächtig geschmückten Bauten, wie das Haus der „Quinque Dagubitus“, das Haus des Felix, und andere, über die Berti sorgfältig die Nachrichten aus Agnellus gesammelt hat. — Im Bezirk des Palastes lag endlich das große Gebäude, welches die Wohnungen des Klerus enthielt, die Canonica. Es erscheint unter dem seltsamen Namen Tricollis, den Girol. Rossi aus der Form dreier Hügel (tres colles) erklärt. Ihm folgt in dieser Deutung Fabbri. Anders Agnellus, der den Namen daher ableitet, daß der Bau „tria Cola“ enthalten habe. Berti versteht darunter drei Abteilungen, und spezialisirt sie als Kreuzgänge mit anschließenden Cellen, bestimmt für drei Ordnungen des Klerus.

Der Fachmann in Deutschland wird manchem Urteile des italienischen Autors seine Zustimmung versagen, der von der Existenz der wissenschaftlichen Basis, die für die Erforschung ravennatischer Altertümer durch v. Quast und Hübsch, durch Rahn und Richter geschaffen ist, nie eine Silbe vernommen; aber trotzdem müssen wir den Eifer des Verfassers anerkennen, der namentlich die litterarischen Schätze seines heimatlichen Archives uns zu erschließen unternimmt, aus dem im Verlaufe der Zeit gewiß noch manche schätzbare Quelle uns zugänglich gemacht werden kann.

Heinrich Holtzinger.

Jure Glović prozvan Julyo Klovio hrvatski sitnoslikar napisao Ivan Kukuljević Sakcinski. Zagreb 1878. (Jure Glović, genannt Giulio Clovio, kroatischer Miniator. Von J. Kukuljević von Sakci. Mit drei Abbildungen. Agram, Verlag des litterarischen Vereines „Matica hrvatska“). 8. 76 Seiten.

Der sehr verdienstliche Forscher auf dem Gebiete der südslavischen Kunstgeschichte bearbeitet in vorliegendem Buche in kroatischer Sprache das Leben und die Werke des berühmten Miniaturmalers Giulio Clovio, welcher in Dalmatien

geboren war und, seiner Nationalität getreu, sich häufig mit dem Zusatz „Croata" zeichnete. Man erwies sich ihm dafür in Agram dankbar durch die Feier seines 300jährigen Jubiläums, und gab bei diesem Anlaß das Kukuljević'sche Buch in schöner Ausstattung als Festschrift heraus; auch wurde die Marmorbüste des Gefeierten in einer öffentlichen Parkanlage aufgestellt. Kukuljević hat die Biographie Clovio's schon zweimal behandelt. Sein erster Versuch ist auch in deutscher Übersetzung (1852) erschienen. Die zweite Bearbeitung ist (1868) in des Verfassers „Leben der südslavischen Künstler" ebenfalls in deutscher Sprache ans Licht getreten. Das vorliegende kroatische Buch zeichnet sich vor den vorhergehenden durch größere Reichhaltigkeit aus, ist aber in Bezug auf die Beschreibung und Beurteilung der Werke des Künstlers doch noch zu oberflächlich und unvollständig. Von den wichtigsten Werken werden uns nur die Titel genannt, dafür minder wichtige genauer beschrieben. Das Verzeichnis der Handzeichnungen und Kupferstiche nach Werken des Meisters ist besser angelegt. Ein Anhang enthält Briefe Clovio's, die jedoch bereits publicirt waren. Die Ausstattung der Schrift legt von der Leistungsfähigkeit der Albrechtschen typographischen Anstalt in Agram rühmliches Zeugnis ab.

J. K.

Sn. **Ein neuer Katalog der alten Pinakothek in München,** herausgegeben von Dr. Wilh. Schmidt, ist kürzlich bei Fr. Bruckmann erschienen. Damit ist einem ausgesprochenen Bedürfnisse abgeholfen, insofern als die Gemälde im vergangenen Winter ganz neu nach Schulen geordnet und demgemäß aufgehängt, auch um etwa 200 aus Schleißheim stammende vermehrt wurden. Der Katalog ist lokal angeordnet und daher ein sehr bequemer Führer von Saal zu Saal und von Kabinet zu Kabinet. Ungern vermißt man ein alphabetisches Künstlerregister, dessen Beigabe wohl bei Gelegenheit eines Neudruckes zu erhoffen ist.

Sn. **Gracklauers Fachkatalog** Nr. 12 bietet eine Übersicht über die deutsche Kunstlitteratur von 1866 bis 1881. Das systematisch, freilich nach einem wissenschaftlich kaum zu rechtfertigenden System angeordnete Verzeichnis, dessen erste Abteilung vorliegt, wird manchem ein willkommenes bibliographisches Hilfsmittel sein, wenn der Verfasser auch nur die „besten" Schriften verzeichnet hat und bei seiner Wahl offenbar nicht von sachverständigem Beirat unterstützt wurde. Die 2. und 3. Abteilung sollen noch im Laufe des Jahres erscheinen.

* **Das „Deutsche Familienblatt"**, welches in Berlin (im Verlage von J. H. Schorer) seit einigen Jahren erscheint, hat sich unter der Leitung seines gegenwärtigen Chefredakteurs Julius Lohmeyer mehr und mehr zu einer der gediegensten und bestausgestatteten Wochenschriften Deutschlands entwickelt. Der Inhalt bietet eine reiche Fülle gut ausgewählten Lesestoffes für die Familie, sowie eine Reihe von Illustrationen (teils Vollbildern, teils Textholzschnitten), welche häufig künstlerischen Wert beanspruchen können und den lehrreichen Aufsätzen, den Novellen, kleineren wissenschaftlichen oder litterarischen Mitteilungen von aktuellem Interesse als erwünschte Beigaben dienen. Wir können das zu dem ungemein billigen Preise von Mk. 1.60 vierteljährlich oder in Heften zu 30 und 50 Pf. erscheinende Blatt nur aufs wärmste empfehlen.

Nekrologe.

Hermann Amsler ist am 29. April gestorben. Mit Ruthardt gründete er im Jahre 1861 in Berlin eine Kunsthandlung, die sich bald eines ausgebreiteten Rufes erfreute. Amsler verstand es, durch seine eminenten Kenntnisse auf dem Gebiete des alten Kupferstiches sowie durch seinen liebenswürdigen Charakter, sich die Achtung aller zu erobern, die als Sammler oder Kunstfreunde mit ihm in nähere Berührung kamen. Durch Kränklichkeit gezwungen, zog er sich, nachdem die Firma in andere Hände übergegangen war, 1877 zu seinen Verwandten nach Wildegg in der Schweiz zurück, wo ihn der Tod von jahrelangen Leiden erlöste.

Preisverteilungen.

B. **Düsseldorf.** Aus der Konkurrenz um eine Stiftung, die der kunstsinnige Herr von Biel-Kalkhorst zur Förderung der monumentalen Kunst durch die hiesige Akademie ausschreiben ließ, ist der Historienmaler Friedrich Stummel als Sieger hervorgegangen. Derselbe hat demgemäß den Auftrag erhalten, den Speisesaal der Villa Ruhr in Euskirchen mit einem Freskobilde zu schmücken, welches den festlichen Empfang Dürers durch die Malergilde zu Antwerpen, 1521, darstellen soll. Nachdem er seine Studien hierzu an Ort und Stelle gemalt und in den Niederlanden und Italien noch mehrere tüchtige Kopien alter Meisterwerke geschaffen, hat Stummel unlängst den Karton und eine Farbenskizze zu dem Wandbilde in matten Wachsfarben vollendet und im Salon von Ed. Schulte ausgestellt, wo sie eine beifällige Aufnahme fanden. Der Künstler, früher Schüler von Deger, dann von Gebhardt, soll später auch die Ausmalung einer Kapelle in dem bekannten Wallfahrtsort Kevelaer übernehmen.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 5. April 1881. Den Vorsitz führte in Abwesenheit des Herrn Curtius Herr Schöne. Derselbe legte an eingegangenen Neuigkeiten vor: Kekulé, über den Kopf des praxitelischen Hermes. Stuttgart 1881. Man behielt sich vor, auf diese Schrift in der nächsten Sitzung ausführlicher zurückzukommen. Ferner wurden vorgelegt: Berndt, der Sarg Karl des Großen (Aachen 1881), Dressel, di una antichissima iscrizione latina (Annali dell' inst. 1880), Kabbadias, *Ἀθηνᾶ ἡ παρὰ τὸ Βαρβάκειον εὑρεθεῖσα* (Athen 1881) und über dieselbe Athenastatuette der Aufsatz von Michaelis (Im neuen Reiche 1881, S. 353 ff.), Maertens, zwei Elementarpunkte der Kunstbetrachtung und Kunstübung, G. Hirschfeld, die Skulpturen von Pergamon (Westermanns illustr. Monatshefte 1881, S. 28 ff.), Parey Gardner, archaeology, literature and history (Macmillans Magazine 1881, S. 465 ff.), Postolakkas, *κερμάτια συμβολικά* (Athen 1880), Virchows Altertümer von Citania (Verh. der Berliner Ges. für Anthropologie 2c. 1880, S. 343 ff.), Albert Müller, Sepulcralmonumente römischer Krieger (Philologus 42, S. 221 ff.), und über die Bewaffnung der Legionen (das. S. 122 ff.), Bullettino di archeologia e storia Dalmata 1881, Februar, Thode, die Antiken in den Stichen M. Antons, Agostino Veneziano's und Marco Dente's, Leipzig 1881. Herr Robert suchte die kürzlich von W. Klein (Arch. Zeit. 1880, S. 189) aufgestellte Deutung eines rotfigurigen Vasenbildes auf Laokoon zurückzuweisen und gab im Anschluß daran eine Zusammenstellung dessen, was sich über die Geschichte der Laokoonsage in der Poesie erkennen läßt. Namentlich suchte er zu beweisen, daß in der diesen Mythos behandelnden sophokleischen Tragödie nur die beiden Söhne, nicht aber der Vater durch die Schlangen umkamen. Die einzigen Dichter, bei denen der Vater und beide Söhne zugleich von den Schlangen getötet werden, seien Euphorion und Vergil. Die vatikanische Gruppe könne mit Sophokles in keinem Falle etwas zu thun haben. Auch der kürzlich gemachte Versuch, sie mit Arktinos in Verbindung zu setzen, sei schwerlich richtig; so bleiben als poetische Quelle für dieselbe nur übrig Euphorion oder Vergil. — Herr Furtwängler wies darauf hin, daß in einer Privatsammlung Englands (im Wiltonhouse; abg. Clarac, mus. de sculpt. 790A, 1994A) sich die statuarische Wiederholung einer der originellsten Gruppen aus dem Gigantenkampfe der pergamenischen Hochreliefs befinde, welche das Original nur in wenigen Punkten der statuarischen Einzeldarstellung gemäß modificire. Hierauf trug derselbe eine Vermutung über die Bedeutung des Gegners der Artemis auf den pergamenischen Reliefs vor und begründete sie ausführlicher; er erkannte in demselben Orion, der nach der Sage als jugendlich schöner, erdgeborener gewaltiger Riese mit dem Schwerte von Artemis' Pfeilen getötet wird. — Herr Conze brachte im Anschlusse an den soeben von Herrn Furtwängler beigebrachten Nachweis eines neuen Beispiels der Benutzung der pergamenischen Gigantomachie als Vorbild der Künstler des späteren Altertums die Frage zur Sprache, ob die

Laokoonsgruppe ebenfalls in einem solchen Zusammenhange mit dem Giganten der Athenagruppe der Altarreliefs stehen konnte. Um zunächst die Vergleichung zu ermöglichen, sei der Abguß des Laokoon in der Rotunde des alten Museums neben der Athenagruppe aufgestellt. Der Vortragende war der Ansicht, daß, wenn die Übereinstimmung der Motive nicht eine rein gegenständlich gegebene sei, eine Abhängigkeit nur auf Seiten der Laokoonsgruppe liegen könne, in welchem Falle dann für die Entstehungszeit des Laokoon der ganze Zeitraum zwischen Eumenes II. und Plinius offen bleiben würde. — Herr Bormann, vor seinem Abgange nach Marburg zum letztenmale in der Gesellschaft anwesend, berichtete darüber, daß er bei seiner für die Sammlung der lateinischen Inschriften unternommenen Bereisung von Umbrien den schönen, durch Goethe's begeisterte Schilderung noch bekannter gewordenen antiken Tempel zu Assisi, der in die Kirche S. Maria della Minerva verwandelt ist, aufs neue beachtet habe. Der Fries dieses Tempels hat einst eine Inschrift aus bronzenen Buchstaben getragen, von der aber nur noch Löcher erhalten sind, herrührend von den Nägeln, mit denen die Buchstaben befestigt waren. Der Vortragende hatte mit seinem Reisegefährten Dr. Johannes Schmidt die Löcher aufgezeichnet, so gut es bei den ungünstigen Verhältnissen möglich war. Die sich nun ergebende Aufgabe, aus den Löchern die einstmals vorhandenen Buchstaben zu erkennen, veranlaßte ihn bei seiner Rückkehr nach Rom, das Gleiche für römische Monumente zu versuchen. Es gelang dies ohne Mühe bei dem berühmten Triumphbogen des Septimus Severus am römischen Forum. Auch hier sind die bronzenen Buchstaben verschwunden, die Inschrift aber ist trotzdem noch da, weil hier erst der Raum für die Buchstaben ausgehöhlt worden war und dann die bronzenen Lettern eingelassen waren. An einer Stelle ist der ursprüngliche Wortlaut getilgt und durch neue Worte ersetzt worden. Bei der Betrachtung dieses Bogens ergab sich, daß die Lettern regelmäßig angenagelt waren, so daß zu jedem Buchstaben eine bestimmte Zahl und Stellung von Löchern gehörte. Wenn man nun an der Stelle, die die Veränderung erlitten hat, die Löcher aufzeichnet, dann diejenigen wegläßt, die für die neuen Buchstaben gedient haben, so kann man an den übrigbleibenden, die also für die ursprünglichen gedient hatten, diese mit voller Sicherheit lesen. An der Aufzeichnung des Vortragenden sahen die Anwesenden mit eigenen Augen, daß wo jetzt nach den Namen des Septimus Severus und seines Sohnes und Mitregenten Caracalla steht p. p. (das ist patri) patriae) optimis fortissimisque principalibus ursprünglich stand et | P. Septimio Getae nobilissimo Caesari, also der Name des unglücklichen Bruders von Caracalla, dessen Andenken sein Bruder nach seiner Ermordung tilgen wollte. Bei dem Tempel von Assisi ist die Aufgabe schwieriger, weil man dabei nicht an noch vorhandenen Buchstaben die Art der Annagelung erkennen kann. Indes schon während der Vortragende und Dr. Schmidt vor dem Tempel standen, hatten beide selbständig an einer Stelle, wo eng nebeneinander Paare von übereinander befindlichen Löchern waren, und ein Loch über diesen Paaren, das Zahlzeichen IIII erkannt. Bei der weiteren Untersuchung mit Hilfe einer Photographie des Tempels las der Vortragende einen großen Teil der Inschrift, wobei namentlich förderlich war, daß an zwei Stellen nahe beieinander ein Loch tiefer stand, als alle übrigen, bei den römischen Buchstaben aber nur bei einem ein Teil unter das untere Ende der übrigen hinunterreicht, nämlich bei Q. Gelesen ist .IIII. VIR. QVINQ. SVA. PECVNIA, das ist quattuor vir(i) quinq (uennales) sua pecunia; die Inschrift meldet also die durch die beiden höchsten Gemeindebeamten auf eigene Kosten ausgeführte Erbauung. Ob, wenn die noch nicht gelesenen Namen herausgebracht sind, daraus auch eine genaue Zeitbestimmung sich ergeben wird, steht dahin.

B. **Düsseldorf.** Der Bau unserer Kunsthalle auf dem Friedrichsplatze ist so weit gediehen, daß die Eröffnung derselben am 1. Juli d. J. in sicherer Aussicht steht. Mit der Eröffnungsfeier wird eine Ausstellung lokalen Charakters verbunden. Hoffentlich findet alsdann endlich der große Karton Emanuel Leutze's zu dem in Deutschland allzuwenig bekannt gewordenen Kolossalgemälde „Washington in der Schlacht bei Monmouth" seine Aufstellung. Dieser Karton, welcher, wenn wir recht unterrichtet sind, seit Jahren aufgerollt auf dem Speicher des „Malkasten" liegt und im Atelier des Meisters eine ganze Wand einnahm, wurde bei Leutze's Übersiedelung nach Amerika von diesem in Düsseldorf zurückgelassen, ohne daß eine Verfügung über dessen Unterkunft getroffen worden wäre.

Rgt. **München.** Im vorigen Jahre siedelte ein Fräulein Brachfeld-Parlaghy aus Budapest nach München über. Ein Jahr früher hatte sie in ihrer Heimat ohne alle und jede Anweisung begonnen, sich im Ölmalen zu versuchen, und bei ihrer Ankunft hier hatte sich ihr ungewöhnliches Talent bereits so unzweifelhaft gezeigt, daß sich namentlich Lenbach und Fritz Aug. Kaulbach ihrer freundlich annahmen. Bei einem Besuche im Atelier der siebzehnjährigen Dame sahen wir dieser Tage Arbeiten von ihrer Hand, welche die Überzeugung in uns erweckten, daß die Kunstkritik noch vielfach Anlaß haben wird, sich mit ihr zu beschäftigen. Da war unter anderen eine Kopie von Tizians „Venus und Bacchantin" in der Größe des Originals, die bei voller Freiheit der Technik ein seltenes Verständnis des Meisters verrät, sowie eine Anzahl von Bildnissen von geistvoller Auffassung und lebensvoller Ähnlichkeit. Darunter die Porträts des königlich bayerischen Kammersängers Nachbauer, des Schauspielers Wilhelm, des Dichters Ganghofer, sowie das Selbstporträt der Künstlerin. Daneben ein Stillleben mit Grünzeug und ein anderes mit den Attributen der Münchener „Schlaraffia" als Eule, Laute, Narrenkappe, Schwert 2c., beide ein sehr achtenswertes koloristisches Talent bekundend. Auch in der Plastik hat sich die junge Dame mit bestem Erfolge versucht: eine lebensgroße, männliche Porträtbüste läßt in nichts erkennen, daß wir ein ohne Anleitung entstandenes Erstlingswerk vor uns haben.

Bg. **Nürnberg.** In hiesigen älteren Familien befindet sich, meist nur im engsten Kreise bekannt, als ererbter Hausbesitz, noch manches kostbare Stück aus der klassischen Periode der Alt-Nürnberger Goldschmiedekunst. In neuester Zeit wird eins nach dem andern nach auswärts verkauft. Frankfurter Händler kommen und bieten, offenbar im Auftrage eines sehr reichen Liebhabers guter und teurer Kunstgegenstände, so kolossale Summen, daß dadurch die festesten Grundsätze erschüttert und selbst ein bisher in jeder Beziehung gesichert geglaubter Besitz losgemacht wird. Zu dem in Nr. 25 und 30 des vorigen Jahrgangs dieser Blätter erwähnten Verkauf hervorragender älterer Goldschmiedearbeiten aus Nürnberg ist in den letzten Tagen nun auch der Verkauf des in Bd. XI, Nr. 40 dieser Blätter beschriebenen Doppelpokals von Hans Petzold vom Jahre 1596, bisher im Besitz des Fabrikbesitzers Rau, um den hohen Preis von 50000 Mk. gekommen.

B. **Der Maler Friedrich Boser in Düsseldorf** hat kurz vor seinem am 28. Januar d. J. erfolgten Tode ein Testament gemacht, worin er der dortigen städtischen Gemäldegalerie die wertvolle Sammlung kleiner Künstlerporträts vermachte, die er teils als Studien zu seinen beiden Bildern „Das Vogelschießen am Grafenberg" und „Die Bilderschau im Düsseldorfer Galeriesaal", teils als Andenken für sich nach dem Leben gemalt. Es fehlt darin fast keiner der bekannten Düsseldorfer Maler aus dem Anfange der vierziger Jahre, so daß die Galerie dadurch einen um so interessanteren Zuwachs erfahren hat, als alle mit sprechender Ähnlichkeit und sorgfältiger Treue dargestellt sind.

Vom Kunstmarkt.

Auktion Lobanow Rostowsky in Berlin am 26. April. Die Kupferstichauktion Lobanow, deren Katalog wir an dieser Stelle besprachen, fand in allen Kunstkreisen die verdiente Aufmerksamkeit, und es wurden demnach, besonders für Hauptblätter, sehr hohe Preise erzielt, da reiche Kabinette und Privatsammler aller Länder sich durch Kunsthändler an der Auktion beteiligten. Wir geben in nachfolgendem eine Liste der Blätter, welche die höchsten Preise erzielten:

Nr.		Mark.
94.	Berghem, B. 3. III.	500
95.	—— B. 4. Der Diamant	700
96.	—— B. 5. Der reitende Mann	500

Nr.		Mark.
146.	A. Dürer, B. 57. Eustachius	1190
147.	—— B. 60. H. Hieronymus	1305
160.	—— B. 98. Ritter, Tod und Teufel	1900
175.	—— Der Pestkranke	1000
329.	H. Goltzius, Eigenporträt	1100
352.	L. v. Leyden, Magdalenentanz	1200
367.	Israel v. Mecken, Maria. B. 148	800
432.	Marc-Anton, Kindermord B. 20	1080
485.	Rembrandt, Samariter. I.	2120
486.	—— —— III.	4000
490.	—— Hundertguldenblatt	4000
491.	—— Ecce homo	3800
493.	—— Kreuzabnahme	1350
500.	—— Hieronymus	1600
517.	—— Ephraim Bonus	2940
520.	—— J. Lutma	1410
538.	—— Landschaft mit drei Bäumen	2000
542.	—— Landschaft mit dem Heuschober	1000
545.	—— Landgut des Goldwiegers.	2420
548.	Schongauer, Die Passion	3000
551.	—— Tod der Maria	2060
552.	—— H. Anton. B. 47	2200
556.	—— Der Bischofsstab	2300

Nr.		Mark.
571.	R. Strange, Karl I.	900
587	C. Visscher, G. de Bouma	850
657.	Boucher Desnoyers, Madonna n. Rafael	1005
694.	Lefèvre, Mariä Himmelfahrt n. Murillo	710
731.	R. Morghen, Das Abendmahl	1500
738.	—— Aurora	1570
746.	J. F. Müller, Madonna di S. Sisto	3280

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler der Provinz Westfalen, herausgegeben vom westfälischen Provinzialverein für Wissenschaft und Kunst. Stück I. Kreis Hamm, bearbeitet von J. B. Nordhoff. Mit Illustrationen in Holzschn. und Lichtdrucken. Leipzig, Seemann. 146 S. 4°. Mk. 12. —.

Denkmäler der Kunst. Übersicht des Entwickelungsganges der bildenden Künste. Volksausgabe. 2. verb. u. verm. Aufl., bearbeitet von Wilh. Lübke und Carl v. Lützow. 98 Stahlstichtafeln qu.-Fol. u. ca. 30 Bogen Text. Stuttgart, Ebner & S.
Erscheint in 10 Lieferungen à [illegible] Mk.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

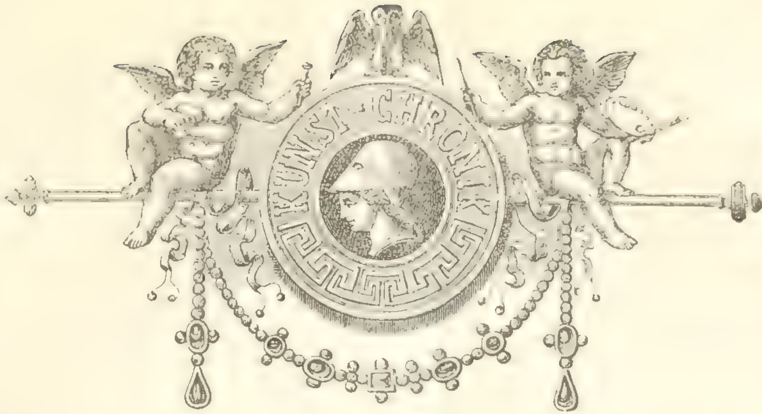
Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

26. Mai

Nr. 33.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Korrespondenz.

Paris, 13. Mai 1881.

Endlich ist das Bild von Munkacsy an die Öffentlichkeit getreten: man hat es ausgestellt, man betrachtet es, bewundert es, aber nach wieviel Wechselfällen und Abenteuerlichkeiten! „Christus vor Pilatus" wurde für den „Salon" nicht zum festgesetzten Termin fertig. Die Ausstellungsjury blieb unerbittlich und bewilligte keine weitere Frist. Munkacsy machte darauf nachfolgenden Vorschlag: „Stellt mein Bild in einem besonderen Saal aus, stellt vor die Thür desselben ein spezielles Tourniquet, und ich garantire euch eine Einnahme von 50000 Frcs.; was darüber eingeht, ist euer!" Die Jury verharrte in ihrer Unbestechlichkeit. Verschweigen wir es nicht, daß sie zum großen Teil aus Malern besteht, und daß viel Unparteilichkeit, ja Seelengröße dazu gehört, um einem Kollegen, der ein so zu fürchtender Rivale ist, zu einem Erfolge zu verhelfen. Man ist am Ende doch nicht bloß Jurymitglied, sondern auch Mensch — kurz man lehnte ab. Noch ein zweiter Vorschlag tauchte auf. In demselben Industriepalast, den der „Salon" nicht völlig ausfüllt, besteht auch die permanente Ausstellung der dekorativen Künste, mit besonderem Tourniquet und besonderem Eintrittsgeld (1 Fr.). Warum kann man dort nicht Munkacsy's Bild unterbringen? Diese Kombination glich aber leider zu sehr der ersten, als daß sie vor den Augen der Jury hätte Gnade finden können. Was sollte nun geschehen? Man konnte doch die Pariser nicht für alle Ewigkeit oder bis zum nächsten Jahr des Anblickes einer solchen Meisterschöpfung berauben? Nein! Hr. Sedelmeyer, ein — wie bekannt — sehr wohlsituirter Kunsthändler mit einem sehr schönen Ausstellungslokal, legte sich ins Mittel und nahm den verfolgten Christus in seine Räume (und in was für Räume!) auf. Munkacsy hätte einer solchen mise en scène nicht bedurft. Nachdem man einen schönen Garten passirt hat, kommt man zunächst in eine glasgedeckte Vorhalle und wird von dort durch einen schwarz gekleideten Diener mit höflicher Verbeugung in den ersten Salon gewiesen. Er bildet eine Art Vorbereitung für das Allerheiligste: Studienköpfe von Munkacsy, der Meister mit seiner Frau im Atelier und andere Bilder hängen an den Wänden umher. Dann kommt man in einen dunkeln Raum; man muß acht geben, um nicht zu stolpern. Eine Wendung — es wird Licht, und wir stehen vor dem großen, bewundernswert beleuchteten Gemälde! Stühle laden zum Sitzen ein, kurz alle Umstände vereinigen sich, um uns das Bild in Muße und Bequemlichkeit genießen zu lassen. Es ist aber auch der Mühe wert!

Die Scene spielt sich ab auf einer Leinwand von ungefähr fünf Meter Länge. Auf der rechten Seite bemerken wir zunächst zwei Orientalen in langen Gewändern und über ihnen, auf einer Art von Thron, Pilatus, nach römischer Art weiß gekleidet, dann den lebhaft gestikulirenden Ankläger, ferner eine Persönlichkeit, die an der Mauer aufgerichtet steht, und eine andere, sitzende, welche gleichgiltig zuhört; dann folgt Christus selbst, ganz in Weiß, in's Profil gerichtet, die Hände gefesselt, und hinter ihm die ihm feindlich oder freundlich gesinnte Menge, welche sich ereifert und herumdrückt im Hintergrunde der in tiefes Dunkel, fast

in schwarze Nacht getauchten Räumlichkeit; durch ein Fenster blicken wir in ein Stück freier Natur, mit wenigem Grün, von klarem, im übrigen indifferentem Ton hinaus. Die einfache, logische Haltung und Stimmung des Ganzen ist von wahrhaft ergreifender Gewalt. Christus bildet die Hauptperson des Ganzen, nicht nur weil er im Mittelpunkte der Komposition steht, sondern weil alles geistig nach ihm konvergirt, durch ihn sein Interesse und seinen Wert empfängt, sowohl diejenigen, welche ihn anklagen, als auch die, die ihm zujubeln. Er bleibt, mit seinem edeln Profil, gefühllos für die Dinge dieser Welt, ganz aufgehend in dem Gedanken, daß der Prozeß, den er hinieden verliert, im Himmel ihm angerechnet werden wird. Die wunderbar harmonische Farbe des Ganzen, die Verschmelzung der an sich schon so reizvollen Einzeltöne läßt sich nicht mit Worten schildern. Da sind blaue Seidenstoffe, Stücke von rotem Wollenzeug, die an und für sich schon wahre Farbenbouquets ausmachen, von denen aber keines allein sich vordrängt; sie wirken zusammen, indem sie sich aufheben, wie die Blumen in einem geschmackvoll gebundenen Strauß. Das ist die Zaubermacht der Farbe, das Werk eines großen malerischen Talents.

Untersuchen wir jetzt, wie Munkacsy den Stoff aufgefaßt, wie er sich dabei zu seinen Vorgängern gestellt hat! Ich finde, er ist durchaus originell in der Erfindung wie in der Ausführung. Er hat seiner malerischen Phantasie freien Lauf gelassen, ohne gelehrte Studien, ohne historische Untersuchungen, ohne an Beispiele von Vorgängern zu denken. Wie Rubens, der sich auch nur um das Malerische gekümmert hat, ebenso hat Munkacsy uns einen Christus vor Pilatus geschaffen, der keinen Stolz darein setzt, besonders wahr oder wahrscheinlich zu sein, der uns aber hundertfach mehr ergreift, indem er uns emporhebt über alles bloß Geschichtliche. Und was nun vollends das Originelle an dieser Schöpfung ausmacht, das ist, daß Munkacsy zur Darstellung seiner rein der Phantasie entsprungenen, durchaus idealen Konzeption sich ganz naturalistischer Mittel bedient hat. Die orientalischen Kostüme sind durchaus modern und die Figuren bekannte jüdische Modelle der Pariser Ateliers. Die Architektur ist erfunden, nicht von irgend welchem bekannten Bauwerk entlehnt. Damit glaube ich Ihnen eine ungefähre Vorstellung von diesem in seiner Art einzig dastehenden Bilde gegeben zu haben, welches nicht nur unter den Werken Munkacsy's, sondern in der Geschichte der Kunst unseres Jahrhunderts ohne Zweifel seinen Platz behaupten wird.

Das Pariser Publikum wird gegenwärtig noch durch eine Ausstellung ganz anderer Art angezogen. Es handelt sich da um eine Sammlung von ungefähr 150 Aquarellen, welche eine Handschrift der Fabeln Lafontaine's illustriren sollen. Ein Marseiller Kunstfreund, Herr Roux, hat diese Bestellung bei unseren hervorragendsten Aquarellisten gemacht und ladet das Publikum ein, sich für 1 Fr. Eintrittsgeld über seine Municicenz ein Urteil zu bilden. Einige böse Zungen behaupten, daß die ganze wunderbare Sammlung eines schönen Tages unter den Hammer kommen werde und daß die Künstler, die da glauben, sich für den Ruhm Lafontaine's abgemüht zu haben, in Wahrheit nur für den Säckel des Herrn Roux thätig gewesen seien. Doch das sind Insinuationen, die wir nicht wiederholen wollen; wir bewundern bloß und kümmern uns nicht darum, wohin alle die Meisterwerke einmal kommen. Und es giebt deren hier eine ganze Reihe. Gustave Moreau hat 30 Illustrationen beigesteuert, darunter wenigstens 7 von allererster Qualität. Moreau ist ein Original, voll wunderlicher Geziertheiten und retrospektiver Ideen. Statt zu Lafontaine zu gehen, hat er diesen zu sich kommen lassen und ihn mit einer Freiheit behandelt, die bisweilen ans Japanesische grenzt. Muster von Ofenschirmen dienen als Hintergründe für die Gestalten des Fabeldichters. Von allen Interpreten des großen Lafontaine hat nur ein einziger an diesen selbst gedacht, Eugen Lami, der den Karossen, den handelnden Personen, dem Beiwerk den Charakter des 17. Jahrhunderts aufgeprägt hat. Alle übrigen zahlen mit gangbarer Münze. Bei vielen ist es das feinste Gold, wie bei dem verstorbenen Jacquemart, der die reizendsten Landschaften in Aquarell beigesteuert hat, ausgeführt mit jener Einfachheit, mit jenem leichten Sichgehenlassen, jener Wahrheit, welche ihn zu einem so außerordentlichen Künstler machten. Auch Heilbuth nimmt einen hervorragenden Platz ein mit Entwürfen, die man in Fabeln verwandelt hat, durch Hinzufügung eines Hasen und einer Spinne, und welche wiederum Zeugnis ablegen von seiner vornehmen Weise. Ich könnte noch viele anführen; doch was haben Sie von einer bloßen Nomenklatur? Nur Frl. Madelaine Lemaire will ich noch hervorheben, mit ihrem hübschen Bilde der Witwe. Herr Roux ist ein glücklicher Mann und hat alle Ursache, Lafontaine zu lieben, ob nun sein Kultus für ihn uninteressirt sein mag oder nicht.

Alle übrigen Ausstellungen sind nur Satelliten des großen Planeten in den Elyseischen Feldern, des diesjährigen „Salon": ich erwähne darunter noch die Ausstellung der auf eigentümliche Weise hergestellten Tapetenstoffe in der École des Beaux-Arts, nämlich falscher Teppiche, von wirklichen Künstlern gemalt. Man sagt, sie sind ebenso teuer wie die alten und haben nur den einen Vorzug vor diesen, daß sie billiger zu reinigen sind, weil man sie nämlich wie ein Taschentuch zur Wäscherin schicken kann. Dann ist im

Lokale des Journals L'Art noch eine Ausstellung von Zeichnungen für den „Punch" veranstaltet u. s. w. Doch ich muß abbrechen, um die Leser nicht mit diesen ewigen Ausstellungsberichten zu langweilen!

A. B.

Nekrologe.

Karl von Müller, Historienmaler in Frankfurt a. M., ist daselbst am 27. April 1881 nach langen Leiden am Herzschlag gestorben. Er war der Sohn des berühmten Kupferstechers Friedrich v. Müller, der durch die geistigen und körperlichen Anstrengungen bei Ausführung des meisterhaften Stiches der Sixtinischen Madonna in unheilbare Gemütskrankheit verfiel, und ein Enkel des nicht minder bedeutenden Kupferstechers Johann Gotthard von Müller, von dessen Arbeiten besonders das Porträt Ludwigs XVI. von Frankreich im Krönungsornat und „Die Schlacht bei Bunkers-Hill" nach John Trumbull als treffliche Leistungen allgemein bekannt sind.

Karl Friedrich Johann von Müller wurde den 2. Oktober 1813 in Stuttgart geboren, kam aber bereits 1814 nach Dresden, wo sein Vater als Professor der Kupferstecherkunst an der Akademie angestellt war. Nach dessen frühzeitigem Tode (1816) kehrte die Mutter mit ihm nach Stuttgart zurück, wo sie sich später mit dem Pfarrer Köstlin wieder verheiratete, der sich nach ihrem Tode der Erziehung des Knaben mit liebevoller Hingabe widmete. Die erste künstlerische Anleitung empfing er von Dannecker, der ein Onkel der Mutter war. Bei ihm durfte er in den Freistunden des Gymnasiums zeichnen, bis sich auch der Großvater, Johann Gotthard von Müller, fördernd seiner annahm, nachdem derselbe anfangs im Hinblick auf das traurige Geschick des Sohnes die Neigung des Enkels zu unterdrücken gesucht hatte. Den ersten fremden Lehrer erhielt er in dem Historienmaler Johann Friedrich Dietrich, einem damals sehr geschätzten Künstler. 1831 begab er sich zur weiteren Ausbildung nach München, um auf der dortigen Akademie unter Cornelius zu arbeiten. Bald aber kehrte er nach Stuttgart heim und setzte auf der dortigen Kunstschule seine Studien fort, bis er 1833 nach Paris ging, wo ihn Ingres als Schüler annahm. Hier machte er bald große Fortschritte und malte sein erstes Bild „Herkules am Scheidewege". 1837 siedelte er nach Rom über, wo er sowohl die vielen Kunstschätze als auch das italienische Volksleben eifrig studirte. Zu seinen dort entstandenen Werken gehören die beiden Kolossalgemälde „Oktoberfest in der Villa Borghese bei Rom" und „Römischer Karneval", jedes 18 Fuß breit bei entsprechender Höhe, welche sich in der königlichen Villa Berg bei Stuttgart befinden, für welche er sie im Auftrag des damaligen Kronprinzen, jetzigen Königs von Württemberg ausführte. Das erstgenannte Bild ist durch einen vorzüglichen Stich unter dem Titel „Il Saltarello", den Goupil in Paris anfertigen ließ, weithin bekannt geworden, während das andere leider noch immer vergeblich der Vervielfältigung harrt.

Die Unruhen des Jahres 1848 veranlaßten Müllers Heimkehr nach Deutschland. Er lebte dort zwei Jahre, vielleicht die heitersten seines Lebens, in Frankfurt a. M., wo seine einzige Schwester wohnt. Doch trieb ihn dann der Drang nach ernsterem Schaffen wieder nach Paris, und erst im Jahre 1867 entschloß er sich, seinen lange gehegten Plan, sich in Frankfurt a. M. anzusiedeln, endlich auszuführen. Dort war er bis zu den letzten Lebenstagen thätig, wenn er auch keine Bilder mehr auf Ausstellungen sandte. Der König von Württemberg, der ihm bereits früher die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen hatte, erhob ihn 1877 in den erblichen Adelstand zum Zeichen huldvoller Anerkennung der eigenen Kunstleistungen und einer überaus wertvollen Schenkung von je sieben Stichen und Handzeichnungen seines Vaters und Großvaters, die Müller dem königlichen Kabinet von Kupferstichen und Zeichnungen gewidmet hatte.

Karl von Müller war ein hochbegabter Künstler. Feinheit der Zeichnung, Gediegenheit in der Formgebung und Durchführung, sowie eine breite, sichere und lebendige Behandlung der Malerei, die stets eine stimmungsvolle Wirkung aufweist, zeichnen seine Werke vorteilhaft aus und verleihen ihnen dauernden Wert. Außer den bereits erwähnten nennen wir noch „Romeo und Julie", (die er in verschiedenen Darstellungen mehrmals malte und „Das Urteil des Paris" (beide in der königlichen Staatsgalerie in Stuttgart), „Diana und Endymion", „Leda", „Faust und Helena" nach einer Idee Heinrich Heine's (im königlichen Schloß Rosenstein bei Stuttgart), „Venus im Bade" u. a., sowie viele weibliche Studienköpfe (meist für den Kunsthändler Goupil gemalt), Porträts, landschaftliche Studien aus den verschiedensten Ländern und eine zahllose Menge reizender Porträtzeichnungen, zum Teil in Aquarellfarben kolorirt. Sein letztes Bild „Faust und Helena" nach dem zweiten Teile des Faust, das er schon in Paris mit sich herumtrug, blieb leider unvollendet, da es der Gegenstand täglicher Umänderungen war. — Im Umgange war Müller einer der liebenswürdigsten, geistreichsten Gesellschafter und aufrichtigsten Freunde und besaß bis an sein Lebensende die seltene Eigenschaft, sich durch seine Geistesfrische der Jugend wie dem Alter angenehm zu machen.

Moritz Blanckarts

Kunstlitteratur.

Von Obreens **„Archief voor vaderlandsche Kunstgeschiedenis"** (Verlag von Van Hengel & Eeltjes in Rotterdam) erschien im vorigen Jahre der zweite Band. Berühmte Namen sind nur spärlich darin zu finden, aber interessant ist der Band für die Geschichte und die Entwickelung des Gildenwesens. So finden wir hier Beiträge von verschiedener Hand zur Geschichte der Gilde zu Alkmaar, worin ein paar interessante Jahreszahlen vorkommen: z. B. Emanuel de Wit ist 1636 Mitglied der Gilde zu Alkmaar geworden; 1641 aber finden wir diesen Maler wieder in Delft. Abraham van Beyeren, der 1656 zu denjenigen gehörte, welche die Gilde im Haag gründeten, und der 1657 in Delft wohnte, ist 1674 Mitglied der Gilde zu Alkmaar. — Merkwürdig ist das mitgeteilte älteste Dokument der Lukasgilde zu Rotterdam, ein Blatt Pergament, datirt vom 22. Januar 1609. Viele Namen wenig bekannter oder ganz unbekannter Künstler finden wir in den Papieren der Lotterie

von de Bondt, zu Wyk bei Duurstede (Prov. Utrecht), dann in den täglichen Aufzeichnungen des Bürgermeisters van Schout und in den Thesaurierrechnungen von dem Haag seit 1577; in den städtischen Rechnungen von Middelburg, seit 1520; in den Verzeichnissen der Künstler, welche in Breda und in Amsterdam von 1584—1605 Bürgerrecht hatten; und in den Rechnungen der Stadt Utrecht. Jahreszahlen oder Kunstwerke verschiedener Maler lernen wir z. B. von Aertgen van Leyden, Lucas van Leyden, G. de Lairesse, van de Venne, Porcellis, A. Bloemaert, vieles über Averkamp kennen. — Besonders interessant ist eine Mitteilung von De Jager über den Dichter Bilderdyk und ein Werk, welches Schreuder für die „Vaterlandische Maatschappy" zu Hoorn machen sollte. Es galt, ein großes Werk herauszugeben mit facsimilirten Handzeichnungen in der Art und Weise des Ploos van Amstel. Merkwürdig, daß Bilderdyk 1799 zu verwirklichen versuchte, was in unserer Zeit Braun so vortrefflich geleistet hat. Bilderdyk schlägt vor, mit einer Sammlung von 100 Zeichnungen, nach italienischen, niederländischen, französischen und deutschen Meistern den Anfang zu machen. Der Prospekt ist sehr wichtig für die Kenntnis des Geistes der Zeit sowohl, als auch des Herausgebers selber. „Von deutschen und französischen Malern (letztere sind bloß Nachahmer der Italiener) braucht man nicht so viel zu geben", so schreibt er, „aber von der italienischen Schule sind unentbehrlich: Michelangelo, Raphaël Santio und sein Schüler Giulio; Bellini, Tizian und seine Schüler Paolo von Verona und Tintoret; Correggio, Parmesano, da Vinci, die Carracci, Domenichin. Es wäre vielleicht gut die Meister und Vorgänger von Michelangelo und Raffael dazu aufzunehmen: Dom. Ghirlandajo, P. Perusino u. s. w." Diese Wahl, vorzüglich die der letzteren, ist vor dem Jahre 1799, besonders in Holland, sehr merkwürdig. — Lustig ist die Offenheit, mit welcher Bilderdyk sagt, wie man auf die Eitelkeit der Sammler spekuliren müsse, um ihre Handzeichnungen zur Vervielfältigung zu erwerben. Man müsse „sie öffentlich anerkennen, und nicht spärlich sein mit wohlfeilem Lobe solcher Leute, deren Eitelkeit nie so sehr geschmeichelt wird, als wenn man ihnen den pomposen Namen von Kunstkennern giebt. „Eine Unterschrift in dieser Art: diese Zeichnung ist uns zur Verfügung gestellt durch die Edelmütigkeit des gelehrten kunstsinnigen Herrn N. N., in dessen ausgewählter Sammlung sie sich befindet — ist sicher eine Lockspeise, wogegen wenige Sammler sich verwahren möchten." Nur eine Probenummer ist erschienen, und darin befinden sich: eine Landschaft mit brauner Tusche von Esselyns; ein stilles Wasser von P. Coops, mit Tusche; eine Landschaft mit schwarzer Kreide von van Goyen; zwei Handzeichnungen von Blumen und Früchten, mit Tusche, von van Huysum. Wir lernen hier die Quelle kennen, aus der die Blätter stammen, welchen wir so oft in Auktionen oder alten Sammlungen begegnen. C. Vosmaer.

Sn. **Die Kunsthandlung von Herm. Vogel in Leipzig** hat vor kurzem einen Katalog derjenigen Kunstblätter, Kupfer- und Prachtwerke herausgegeben, welche entweder zu ihrem permanenten Lagerbestande gehören oder von ihr vermöge ihrer Verbindungen mit den größten Kunstverlegern des In- und Auslandes innerhalb weniger Tage besorgt werden können. Der Inhalt zerfällt in acht Hauptgruppen, beginnend mit den Kupferstichen nach älteren Meistern und endigend mit einer Auswahl der bemerkenswertesten Galerie- und anderer Bilderwerke. Da bei jedem Blatte die Maße der Bildfläche angegeben sind und, wo es zweckmäßig schien, der Gegenstand der Darstellung näher erklärt, außerdem ein alphabetisches Register der Künstlernamen beigefügt ist, so wird der auch äußerlich trefflich ausgestattete Katalog allen Kunstliebhabern eine bequeme Handhabe und ein zuverlässiger Ratgeber sein, soweit es sich um die moderne, im Handel gangbare Kunstware handelt. Da die Firma auch die Einrahmungen besorgt und durch eine Tabelle, die dem Katalog angehängt ist, die Kosten dafür in jedem einzelnen Falle sich annähernd berechnen lassen, so ist für Auswärtige jede Bequemlichkeit des Verkehrs geboten, die man überhaupt nur wünschen kann.

Konkurrenzen.

-e. **Berlin.** Bei der Konkurrenz, die vor einiger Zeit bezüglich der malerischen Ausschmückung des Treppenhauses im Gebäude des landwirtschaftlichen Ministeriums in Berlin ausgeschrieben wurde, hat der Landschaftsmaler Friedrich Gärtner, der sich bereits in Arbeiten ähnlicher Art im neuen Dresdener Theater und im Leipziger Museum bewährt hat, den Preis erhalten und mit demselben zugleich den Auftrag zur Ausführung seiner Entwürfe.

Sammlungen und Ausstellungen.

Sz. **Das Projekt einer Weltausstellung für Rom** scheint gesichert. Das zusammengetretene Komité, dessen Ehren-Präsidentschaft der Herzog von Aosta übernommen, beschloß die Eröffnung der Ausstellung für die Jahre 1885—86 und beschäftigt sich lebhaft mit den nötigen Vorfragen.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 3. Mai 1881. Der Vorsitzende legte vor: das Prachtwerk von Rayet, Monuments de l'art antique I.; Beschreibung der großherzoglich badischen Altertumssammlung in Karlsruhe, III. Heft. Karlsruhe 1881. — Hierauf legte zuerst Herr Hübner zwei soeben erschienene lehrreiche Abhandlungen des Herrn A. Müller in Flensburg vor, worin dieser für die Erforschung von Tracht und Bewaffnung der römischen Soldaten seit längerer Zeit erfolgreich thätige Gelehrte die Ergebnisse einer jüngst im Interesse dieser Studien ausgeführten Reise nach Italien niedergelegt hat. Über einige Einzelheiten äußerte und begründete der Vortragende abweichende Ansichten und zeigte bei dieser Gelegenheit die Abbildung eines im vorigen Jahr in London gefundenen lebensgroßen Reliefbildes eines römischen Kriegers von wirkungsvoller Arbeit. Derselbe übergab ferner der Gesellschaft ein Exemplar seiner soeben erschienenen kleinen Schrift „Über mechanische Kopien von Inschriften" (Berlin 1881), welche dazu bestimmt ist, über den Wert der verschiedenen Arten von mechanischen Reproduktionen antiker (und anderer) Inschriften zu orientiren und das noch immer nicht hinreichend bekannte einfache Verfahren des Abdrucks in nassem Papier (des Abklatsches) möglichst allgemein bekannt zu machen; weshalb auch eine Anweisung zu diesem Verfahren in französischer Sprache beigefügt ist. — Es folgte ein Vortrag des Herrn Brugsch, welcher, von seiner letzten Reise nach Ägypten in die Heimat zurückgekehrt, als erster Augenzeuge über die bei Sakkara neu eröffneten Pyramiden aus den Zeiten der fünften und sechsten Dynastie berichtete. Er leitete seine Beschreibung mit einer allgemeinen Schilderung der teils noch erhaltenen, teils zerstörten Pyramiden am Rande der Wüste und im Angesicht der alten Reichsstadt Memphis ein. Nach Perrings Untersuchungen sind die Pyramiden von Memphis, meist gruppenweise, in der Richtung von Nord nach Süd auf einen Flächenraum verteilt, der mit der Pyramide von Abu-Roasch, im Norden, beginnt und mit der südlichsten Pyramide von Meidum schließt. Nur die Namen von fünf Königen des alten Reiches, welche sich gelegentlich auf Steinen und Wänden dieser königlichen Grabbauten vorfanden, lassen mit Sicherheit die Urheberschaft von fünf historisch beglaubigten Königen feststellen. Die drei großen Pyramiden von Gizeh gehörten den Pharaonen Chufu (Cheops), Chāfrā (Chephren) und Menkarā (Mencheres) der vierten Dynastie an, während die beiden Namen Rā-user und Sahurā, welche in zwei Pyramiden der Gruppe von Abusir entdeckt worden sind, Pharaonen der fünften Dynastie zugeschrieben werden müssen. Hiermit war unsere Kenntnis der historisch und monumental beglaubigten Pyramiden-Erbauer abgeschlossen. Die drei neu geöffneten Pyramiden, der Gruppe von Sakkara angehörig, nebenbei von höchster Bedeutung durch den ungewöhnlichen Reichtum religiöser Texte, welche die Wände der Gänge und Grabkammern im Innern bedecken, erweitern diese Kenntnis in der überraschendsten Weise. Die königlichen Titel und Namen, welche in den erwähnten Inschriften und auf den vorgefundenen Sarkophagen in

stetiger Wiederholung auftreten, überheben uns jedes Zweifels über Namen und Würde der Erbauer der geöffneten Pyramiden. Es sind dies der Reihe nach der Pharao Unas (letzter König der fünften Dynastie), Pharao Meri-rā Pepi (der manethonische Phiops) und sein Sohn und Nachfolger Merenra Hunnuemsaf, beide auf den Denkmälern oft erwähnte Herrscher aus den Zeiten der sechsten Dynastie. Eine selbst oberflächliche Vergleichung der chronologischen Stellung dieser und der vorher erwähnten Könige mit der topographischen Lage ihrer hinterlassenen Grabbauten führt zu der überraschenden Entdeckung, daß nämlich die Aufeinanderfolge der Pyramiden ihrer lokalen Lage nach der chronologischen Folge ihrer Erbauer entspricht, so daß wir nunmehr imstande sein dürften, den namenlosen Pyramiden, welche die Lücken zwischen den gegebenen festen Punkten ausfüllen, ihre pharaonischen Gründer zuzuerteilen. Ein ausgezeichnetes Mittel dazu liefert die Königstafel von Abydus und die auf den Denkmälern zerstreut gefundenen Namen von (memphitischen) Königen des alten Reiches, welchen nach alter Sitte die besondere Benennung der von ihnen erbauten Pyramiden zu folgen pflegt. In dem nachstehenden Verzeichnis ist die oben besprochene Vergleichung durchgeführt. Die Namen der Könige, deren Pyramiden gegenwärtig zweifellos historisch bestimmt sind, sind in Klammern eingeschlossen. Die den Königen beigefügten Zahlen beziehen sich auf die Reihenfolge der großen Königsliste von Abydus. Die Pyramidengruppen, in ihrer Aufeinanderfolge von Norden nach Süden, von Abu-Roasch an bis nach Sakkara, stützen sich auf die Perringschen Angaben.

Pyramiden.	Monumentale Bezeichnung.	Erbauer.	Name bei Manetho.	Dynastie.
1. von Abu-Roasch .	Chā	20. Snefru	Soris . .	IV, 1.
1. von Gizeh	Chut	[21. Chufu]	Suphis . . .	IV, 2.
2. do.	Ur	[23. Chafrā]	Suphis . . .	IV, 3.
3. do.	Hir	[24. Menkarā]	Mencheres . .	IV, 4.
1. von Zauit-el-Arrian .	Kebeh . . .	25. Schepeskaf.	Sebercheres .	IV, 7.
1. von Rigah	Ab-set . . .	26. Userkaf	Userchered . .	V, 1.
1. von Abusir	Chā-bā . . .	[27. Sahura]	Sephres . .	V, 2.
2. do.	. . . .	28. Keka	. . . .	
3. do.	. . . .	29. Nofrā.	. . . .	
4 do.	Men-set. . .	[30. Ranuser]	Rathures . .	V, 6.
1 von Sakkara . . .	Nuter-set . .	31. Menkahor . . .	Mencheres .	V, 7.
2. do.	Nofer . . .	32. Tatkara	Tatcheres . .	V, 8.
3. do.	Nofer-set . .	[33. Unas]	Onnos . . .	V, 9.
4. do.	Tat-set . . .	34. Teta	Othoes . . .	VI, 1.
5. do.	. . . .	35. Userkarā	. . . .	
6. do.	Men-nofer. .	[36. Merirā-Pepi] . . .	Phiops . . .	VI, 4.
7. do.	Chū-nofer. .	[37. Merenrā Hunemsaf].	Menthesuphis.	VI, 5.
8. do.	Men-ānch . .	38. Noferkarā		
9. do.				
10. do.				
11. do.				

König 22. Tatefrā, nach der Liste von Abydus, erscheint nirgends als Pyramidenkönig. Die Könige 28. Keka und 29. Nofrā sind auf der Tafel von Sakkara ersetzt durch Noferirikara (Nephercheres V, 3 Manetho's) und Schepeskarā — die Pyramide des ersteren hieß Ba — und an Stelle von 30 Rānuser nennt dieselbe Tafel Chānoferrā. Die drei nicht bestimmten Pyramiden von Sakkara gehören offenbar Königen der VI. Dynastie an, deren Namen die Königsliste von Abydus nicht überliefert hat. Dazu gehört offenbar König Ati (Name der Pyramide: Bau oder Biu) und die im Canon von Turin erwähnten Nachfolger 38. Noferkarā's: Neferus und . . . ab. — Die vorstehende Zusammenstellung macht keinen Anspruch auf absolute Genauigkeit, sondern läßt Verschiebungen innerhalb derselben Pyramidengruppe gern zu. Ihr Zweck ist vielmehr, den Beweis zu liefern, wie im großen und ganzen die zeitliche und örtliche Gründung der Pyramiden einem Prinzipe untergeordnet ist, dessen Dasein unbestreitbar ist, denn die Thatsachen sprechen in der genügendsten Weise dafür. Weitere Untersuchungen, welche gegenwärtig auf den Pyramidenfeldern von Memphis angestellt werden, geben der Hoffnung Raum, daß in kurzem die lang bewahrten Rätsel der Pyramiden und ihrer königlichen Erbauer ihre endliche historische Auflösung finden werden. Hier zum Schluß noch die Bemerkung, daß die Könige der drei ersten Dynastien des alten Reiches, nach der Königsliste von Abydus 19 an der Zahl, sich immer mehr und mehr in das Dunkel mythischer Überlieferung zurückzuziehen scheinen. Auch die manethonischen Auszüge sprechen für eine solche Auffassung. Nachdem der Vortragende einige Bemerkungen über die Ausgrabungen in Ägypten und über den immer zunehmenden Vandalismus in der heimlichen Zerstörung und spekulativen Ausbeutung gefundener Denkmäler seitens Unberufener hinzugefügt hatte, legte er einige Proben von gewebten Stoffen vor, in welche die Mumien der Könige Pepi und Hunemsaf eingehüllt waren. — Herr Treu legte sodann Abgüsse eines jüngst in Olympia ausgegrabenen Aphroditeköpfchens aus parischem Marmor vor (s. Olympiabericht 17) und suchte in demselben eine Wiederholung der knidischen Aphrodite des Praxiteles nachzuweisen. Mit der schönsten der erhaltenen Kopien, der Venus Braschi in München, stimme das neu gefundene Köpfchen in Gesichtszügen und Haltung ganz frappant überein. Aber wenn jene eine römische Kopie sei, so besäßen wir in diesem ganz unzweifelhaft ein Originalwerk aus praxitelischer Zeit und Schule. Leider wird der Genuß dieses bedeutendsten unter den letzten olympischen Funden durch erhebliche Beschädigungen beeinträchtigt: der, ursprünglich angestückte, Hinterkopf fehlt ganz; Nase und Mund sind verstoßen. Im Anschluß an die Besprechung dieses Fundes wies der Vortragende auf die von Newton in Knidos ausgegrabene Demeter als auf ein Werk derselben Zeit und Schule hin, und versuchte endlich in dem bekannten „Sardanapallos" des Vatikans und dessen Wiederholungen Kopien eines praxitelischen Dionysos nachzuweisen. Er erinnerte hierbei an die Nachricht des Plinius, daß Praxiteles in einer vielbesprochenen Gruppe einen Liber pater, also einen bärtigen Dionysos gebildet habe. — Im Anschluß an die jüngst erschienene Schrift von G. Schlumberger, Le tresor de San'a besprach Herr Weil die Münzen der in Yemen (Südarabien) wohnenden Himjariten. Vom vierten vorchristlichen Jahrh. an bis gegen den Beginn unserer Zeitrechnung hat in dieser Landschaft eine Münzprägung bestanden, welche das athenische Silbergeld kopirt und mehr oder minder vollständige Umschriften in einheimischen Schriftzügen beifügt; es ist dies ein neuer Beleg für den hohen Ruf, den auch außerhalb der griechischen Kultur in diesen halbbarbarischen Gegenden, welche nur durch Zwischenhandel mit der griechischen Welt in Verkehr standen, die athenische Münze gehabt haben muß. — Herr Furtwängler legte Photographien nach einem altertümlichen Marmorkopfe aus Ägina vor, der sich in der reichhaltigen Sammlung vorzüglicher griechischer Altertümer im Besitze des russischen Bot-

schafters in Berlin, des Herrn von Saburoff befindet. Der Vortragende erkannte in demselben ein sehr altes Porträt, dessen hohe kunstgeschichtliche Bedeutung darin bestehe, daß es seiner Formbildung nach eine erwünschte Mittelstufe zwischen dem alten Typus des Apoll von Tenea und den Aginetischen Giebelfiguren repräsentire.

* **Über die neue Rubens-Acquisition der Berliner Galerie** dauert die Polemik fort. Das Ausführlichste über das Bild findet sich in der Arbeit des Dir. Julius Meyer, welche das „Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen" in dem eben erschienenen zweiten Hefte des laufenden Jahrgangs enthält. Meyer gelangt im wesentlichen zu denselben Ergebnissen, wie Bode in seinem Aufsatze der „Preuß. Jahrbücher", ohne erhebliches neues Beweismaterial beizubringen. Auch Dir. O. Eisenmann in Kassel hat sein Votum in gleicher Richtung öffentlich abgegeben (Köln. Zeitg. v. 26. April). Er erklärt das Bild nicht nur für „unbedingt echt, sehr schön und vortrefflich erhalten", sondern er vindicirt ihm auch „die ungewohnliche Eigenschaft, daß es offenbar ganz eigenhändig von dem Meister ausgeführt wurde". Zur Zeitbestimmung des Werkes bemerkt Eisenmann: „Das Gemälde muß bald nach des Künstlers Rückkehr aus Italien entstanden sein, also etwa 1609 oder 1610, zu einer Zeit, da er noch ohne geschultes Atelier und mit Aufträgen nicht überhaupt war." — „Die Geschlossenheit und stilvolle Ruhe der Komposition, die typische Prägung der Köpfe (mit Ausnahme des satyrartigen Flußgottes, der ein Porträt zu sein scheint) und die gehaltene strengere Zeichnung, was alles auf das nahe Studium der Antike zurückweist, sowie die mehr vertreibende und deckende Malweise sprechen deutlich genug für die frühe Entstehungszeit des Bildes." - Diesen übereinstimmenden Urteilen stellen wir ein Votum Dr. A. Rosenbergs (in der „Post") gegenüber, welches dadurch namentlich besonderes Interesse für uns hat, das es in zwei bereits neulich von uns berührten Hauptpunkten sich dem Urteile der Wiener Kunstverständigen anschließt. Rosenberg weist die von Bode aufgestellte Chronologie der Rubensschen Werke als unhaltbar nach und rückt das neu acquirirte Bild in die Zeit zwischen 1622—30, in welcher zahlreiche ähnliche emblematisch-allegorische Darstellungen entstanden sind und in der sich der Meister, um den massenhaften Aufträgen mehr dekorativer Art genügen zu können, vielfach gut geschulter Gehilfenhände bedienen mußte. In die letztere Kategorie zählt Rosenberg das Schönbornsche Bild.

Sz. **Viktor Emanuel Denkmal in Genua.** In die Reihe der vielen italienischen Städte, die dem Andenken des Re galantuomo ihren Tribut gezollt, tritt nun auch Genua. Ein Konkurrenz-Ausschreiben (Endtermin 31. Juli beansprucht für eine Kostensumme von 180000 Lire die Projektirung einer Reiterstatue aus Bronze von 9 m, einschließlich des aus einem Granitmonolithen herzustellenden Piedestals von nicht weniger als 12 m Höhe. Als Preise werden den drei besten Entwürfen je 2000 Lire zuerkannt. Die Aufstellung erfolgt an der Piazza Corvetto.

Sz. **Die Stadt Siena** will ihrem großen Mitbürger **Baldassare Peruzzi**, dessen Hauptthätigkeit bekanntlich in seiner Vaterstadt und in Rom lag, ein Denkmal errichten, wozu der junge Sienesér Bildhauer **Papini** infolge einer Aufforderung des Denkmalkomités Modelle eingereicht hat, die jetzt der Entscheidung unterliegen.

Sz. **Die Restaurationsarbeiten am Bigallo in Florenz** haben nunmehr unter der Leitung des Akademiedirektors Prof. Castellazzi, dessen verdienstvolle Wiederherstellung der sogenannten scala rotonda oder scala dei Maltesi in Venedig, des reizenden, malerischen Treppenturmes ohnweit der Piazza Manin, in Fachkreisen bekannt ist, begonnen. Die private Subskription ergab bis jetzt etwa 4500 Lire, und seitens des Ministeriums wurden 2000 Lire bewilligt. Das Municipium der Stadt Florenz, durch die schlimmen Finanzverhältnisse der Kommune eingeengt, konnte keinen Zuschuß gewähren, doch beteiligten sich die Mitglieder des Municipalrates, an ihrer Spitze der Syndicus Fürst Corsini, bei der Subskription mit namhaften Summen; ein gleiches gilt von dem Provinzialrat. Die Administration des Bigallo selbst übernimmt alle zur Erhaltung des Bauwerkes sich als notwendig herausstellenden Restaurationskosten, und so wird die Rettung dieses kleinen Zierstückes endlich gelingen trotz des Protestes, den die „Società Inglese per la protezione degli edifizi antichi" dem Präfekten der Stadt Florenz unter dem 14. März d. J. zugestellt hat. Die Verfasser des Aktenstückes, die ihren Protest „contro un principio e non contro un prossimo fatto accidentale" richten, meinen, daß das Bigallo nach der Restauration sich als ein vollständig modernes Gebäude darstellen werde, eine akademische Arbeit, eine schöne und nützliche Sache, um die Mappen der Studirenden damit zu bereichern — aber verderblich für die Kunst, und dergl. mehr. Ich glaube, man kann sich in diesem Falle beruhigen — die Arbeit ist in guten Händen und von einer Modernisirung ist keine Rede; übrigens werden die Fresken am Äußern, wie sie sind, **konservirt** und nur die teilweise ganz abhanden gekommene dekorative Wandmalerei zwischen den Fenstern durch Gaetano **Bianchi** erneuert. Die von Prof. Castellazzi in Vorschlag gebrachte Weiterführung der Marmorverkleidung an der offenen Eckhalle auch über die geschlossenen beiden Arkaden der Seite hinaus, die nach dem Baptisterium zu steht, ist seitens der beratenden Kommission für die Monumente nicht gebilligt worden. Somit beschränkt sich die ganze Restaurationsarbeit im wesentlichen auf die Wiederöffnung der zugemauerten Fenster und die Beseitigung der störenden Dachaufbauten.

Die Restaurationsarbeiten an der Kathedrale in Metz sind wieder in Angriff genommen. Gegenwärtig ist man, wie der Schwäb. Merk. berichtet, mit Ausbesserung des Strebebogensystems an der der Mairie gegenüberliegenden Front beschäftigt. Sodann wird der Ausbau des verbaut gewesenen, nunmehr nach Entfernung des davorstehenden Gebäudes freigelegten, arg verstümmelten Eckportals an die Reihe kommen. Hierfür sind nicht weniger als 200 Figuren, darunter viele über Lebensgröße, anzufertigen. Ein Teil derselben ist bereits im Laufe des letzten Winters hergestellt worden. Man glaubt, das Portal in etwa Jahresfrist vollenden zu können. Über die Wiederherstellung des Daches, welches am 7. Mai 1877 abbrannte, ist nunmehr ein endgültiger Beschluß gefaßt worden. Um künftig den Bau möglichst vor Feuersgefahr zu sichern — auch 1468 wurde das Dach ein Raub der Flammen — wird das Dachgerüst aus Eisen, die Deckung aus Kupferplatten angefertigt werden. Das neue Dach, welches einen Firstenwinkel von 60 Grad erhält, wird beträchtlich höher als das alte; da damit die Wirkung der Türme etwas abgeschwächt wird, bringt man auf der Vierung einen schlanken Dachreiter an. Schließlich soll noch die Ostfront der Kirche durch Entfernung der in dieselbe hineingebauten Wirtschaft freigelegt werden.

Vom Kunstmarkt.

Wiener Gemälde-Versteigerung. Bei der am 14. Mai unter Leitung des Kunsthändlers H. O. **Miethke** im Grabenhofe abgehaltenen Auktion moderner Meister wurden die folgenden Preise bezahlt: Oswald Achenbach, „Golf von Neapel", 2110 fl. F. Andreotti, „Römischer Bauer", 250 fl. J. v. Berres, „Ungarischer Pferdemarkt", 350 fl. Boldini, „Römisches Landmädchen", 590 fl. H. Bürkel, „Bärenführer", 395 fl. A. Calame, „Der Vierwaldstätter See" 3885 fl. A. Corrodi, „Orientalen", 295 fl. Daubigny, „Strandlandschaft", 1000 fl. Defregger, „Andreas Hofer", 1060 fl. W. Diez, „Die Rast", 1450 fl. P. Fendi, „Die Lektüre", 100 fl. A. de Fontenay, „Hochgebirgslandschaft", 1110 fl. Genisson, „Kircheninterieur", 215 fl. A. Holmberg, „In der Klosterbibliothek" 3600 fl. Gustave de Jonghe, „Die Freundinnen", 705 fl. Hermann ten Kate, „Rembrandt in seinem Atelier", 1405 fl. H. Kauffmann, „Zwiegespräch", 460 fl. Fr. Aug. Kaulbach, „Italienisches Landmädchen", 1400 fl. Adam Kurz, „Stillleben", 400 fl. H. Lossow, „Angenehme Begegnung", 700 fl. Madou, „Die Extraflasche", 3330 fl. G. v. Maffei, „Hühnerhund", 310 fl. Gabriel Max, „Die Blondine", 705 fl. Fr. Aug. Ortmans, „Landschaft", 210 fl. C. Probst, „Durch die Blume", 1150 fl. Puteani, „Die Rekrutirung", 756 fl. Antonio Rotta, „Der Fischerknabe", 1375 fl. Robert Ruß, „Aus Klausen in Südtirol", 800 fl. J. E. Schindler, „Im April", 925 fl.; „An der Traun", 1100 fl. Mathias Schmid, „Die schlafende Geflügelhändlerin", 920 fl. A. Seitz, „Die Witwe", 1355 fl. Sprinkmann, „Im Grünen", 340 fl. Anton

Straßgschwandtner, „Der Steinwagen“, 765 fl. Giulio Tadolini, „Im Harem“, 100 fl. A. Toulmouche, „Die Rose“, 840 fl. Fl. Willems, „Das Kartenhaus“, 2910 fl. Michael v. Zichy, „Die Schachpartie“, 510 fl.; derselbe, „Ein Page und eine Odaliske“, 1605 fl. H. Zügel, „Tierstück“, 380 fl. Das Gesamtresultat der Auktion, welche 41 Gemälde umfaßte, betrug ca. 42000 fl.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Falke, Jakob von, Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Dekoration und Ausstattung der Wohnung. 4. verm. Aufl. Mit Illustrationen. Wien, Gerolds Sohn.
Erscheint in 10 Lieferungen. Lief. à 6 Mk.

Lübke, Wilh., Geschichte der Renaissance in Deutschland. 2. verb. u. verm. Aufl. Mit Illustr. gr. Lex.-8. Stuttgart, Ebner & S. 1. Lief. Mk. 2. 80.
Erscheint in 10 Lieferungen à Mk. 2. 80.

Pecht, Friedr., Deutsche Künstler des 19. Jahrh. Studien u. Erinnerungen. Dritte Reihe. 379 S. 8⁰. Mk. 5. 50.

Schmidt, Wilh., Katalog der älteren königlichen Pinakothek in München, mit Berücksichtigung der gänzlichen Umgestaltung im Winter 1881. Mit einer Ansicht und einem Grundriss. 78 S. 16⁰. München, Bruckmann. Mk. 1. —.

Woenig, Franz, Pflanzenformen im Dienste der bildenden Künste. Ein Beitrag zur Ästhetik der Botanik etc. 2. wesentlich erweiterter mit 130 Illustr. versehener Abdruck aus „der praktische Schulmann“. 60 S. 8. Leipzig, Ehrlich. Mk. 1. 20.

Die Certosa bei Pavia. 20 photogr. Originalaufnahmen von A. Noack in Genua. Leipzig, Th. Schüller. 4⁰. In Mappe. Mk. 25.

Kataloge.

Herm. Vogel in Leipzig. Lagerkatalog. Verzeichnis von Kupferstichen, Radirungen, Lithographien, Photographien, Pracht- und illustrirten Werken, mit Angabe der Bildflächen und einer Übersicht der Künstlernamen. 131 S. hoch 4⁰.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 5.
Beitrag zur Geschichte der Drechslerei, von Carl Friedrich. (Mit Abbild.) — Einige Bemerkungen zu dem Sitz des 16. Jahrh. aus dem Palazzo del Comune zu Pistoja, von Otto Schulze. (Mit Abbild.) — Künstlerisches im Weimarischen Gesamtarchiv, von Ober-Archivar Dr. Burkhardt. — Aus der Permanenten Ausstellung des bayerischen Gewerbemuseums, Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg. Permanente Patentausstellung in Berlin. Das Zeughaus in Berlin; Schliemanns Haus in Athen.

The American Art Review. No. 18.
Daniel Huntington, von S. G. W. Benjamin. (Mit Abbild.) — American stained glass, von R. Riordan. (Mit Abbild.) — Mural Monuments, von John R. Tait. (Mit Abbild.) — ... on the american etchers, C. L. Knowall, von S. R. Koehler.

L'Art. No. 329—332.
L'art et les industries artistiques en Suisse, von ... (Mit Abbild.) — Les théâtres municipaux de Paris, von L. C. ... — La vraie ... l'amateur et du curieux. — Planches: ... princesse ... Mathilde ... von J. Heppner. ... et légendes, von W. Wolff. Un peintre paysagiste ... Boyle. — C. Daubigny, von L. Henriet. (Mit Abbild.) — Histoire artistique du métal, von R. Ménard. — Corte ... (Mit Abbild.) — Planches: Le berger et la bergère, ... Mosquée ... aquarelle ... — Le ... pour les artistes ... von ... du Sommerard. — Les expositions ... Donatello de Florence, von Paul Leroi. (Mit Abbild.) — ... lace, von Ch. Gandelez. (Mit Abbild.) — Les ... du Musée de Chambéry, von G. Rabut. (Mit Abbild.) — Gravures: Départ, de Ulysse Butin, gravé von Champollion. — L'... de ... Montagne, gravé von L. Gautier.

The Portfolio. No. 137.
The revolutionist. (Mit Abbild.) — ... — Miscellaneous industrial occupations, von L. Grindon. (Mit Abbild.) — ... von W. C. Lefroy. (Mit Abbild.) — ... (Mit Abbild.) — ... von A. H. ...

The Academy. No. 467—470.
Archaeological notes from the Mediterranean, von G. J. Chester. — The exhibition of the Society of Painters in water-colours, von C. Monkhouse. — ... portrait of himself, von M. M. Heaton. — Art-notes from Florence, von C. H. Wilson. — Exhibition of the institute of painters in water-colours, von Fred. Wedmore; Rosa Bonheur's pictures — ... Sipple, von W. M. Rossetti. — The Royal Academy, I., von J. Comyns Carr. — The Grosvenor Gallery, I., von Cosmo Monkhouse.

Revue des Arts décoratifs. No. 12.
L'art de la soie à Lyon sous Louis XIII., von P. Brossard. — La renaissance en France et les portes de la cathédrale de Beauvais, von Ch. ... — Planches: Les vantaux de la porte de la cathédrale de Beauvais, von M. Sadoux; Panneau d'ornement, dessin de Gilles, von Paul Cauvet (1731—1788); Milieu de panneau de ... grand salon du château de Saint-Roch, von Le chevalier Chevignard.

Journal des Beaux-Arts. No. 8.
Les beaux-arts en Suède. — Les maîtres et les petits maîtres.

Chronique des Arts. No. 16 u. 17.
Exposition des artistes indépendants. — Correspondance de Belgique. — La collection de M. P. ... — Exposition des peintres indépendants.

Blätter für Kunstgewerbe. Bd. X, Heft 4.
Über das Schloss Velthurns in Tirol, Mitteilungen von Dr. Karl Lind. (Mit Abbild.) Abbildungen: Titelblatt zu Lessing's Werke, gez. v. Hans Macht; Schmuckschale aus Silber, entw. v. Arch. R. Gross, ausgef. v. Dziedzinski & Hanusch; Laterne aus Schmiedeeisen, v. Val. Gillar; Petroleum-Lampen aus Bronze, ausgef. v. Dziedzinski & Hanusch; Wäsche-Schrank, entw. v. Arch. J. Banko, ausgef. v. H. Irmler.

Hirth's Formenschatz. No. 6.
Vierthüriger gotischer Schrank (15. Jahrh.); Baseler Buchdruckermarke (16. Jahrh.); Der h. Sebaldus in der Blende, mit dem Modell der nach ihm benannten Kirche zu Nürnberg, von A. Dürer (?); Wappen des J. W. v. Loubemberg (1533), von H. Brosamer (?); Vier Schmuckbehänge (16. Jahrh.); Geätzte Ornamente auf Zinntellern aus dem 16. oder Anfang des 17. Jahrh.; Stoffmuster; Entwurf zu einem Glasgemälde (16. Jahrh.); Pokal mit zwei Fruchtstücken, Kupferstich in Punzenmanier, von P. Flindt. Entwurf zu einem grotesken Springbrunnen, von G. M. Oppenort.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang. | Kunst-Chronik | Nr. 34.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

2. Juni 1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie.

Die dreizehnte der Sonderausstellungen in der Nationalgalerie ist nicht, wie bisher üblich gewesen, dem Andenken verstorbener Künstler gewidmet. Hervorgegangen aus dem Zusammenwirken der Direktionen der Nationalgalerie und des Kupferstichkabinets, verfolgt sie den Zweck, den Künstlern wie dem großen Publikum einen Überblick über den gegenwärtigen Stand der Malerradirung in Frankreich und England zu verschaffen und den ersteren vielleicht die Anregung zu geben, diese in den genannten Ländern hoch in Ansehen und Blüte stehende Kunst mehr zu pflegen als es bisher geschehen ist. Es ist bekannt, daß der neudeutsche Klassicismus mit seinem exklusiven Linienkultus die noch im Anfang unseres Jahrhunderts vegetirende Radirung völlig in den Hintergrund gedrängt hat und daß erst in den vierziger Jahren diejenigen Maler, welche frühzeitig mit der französischen Schule in Berührung kamen, wieder zur Radirnadel griffen. J. W. Schirmer und Andreas Achenbach sind wohl die ersten gewesen, die eigene Gedanken mit Hülfe der Radirnadel fixirten und so die eigentliche Malerradirung in Deutschland wieder ins Leben riefen. Als dann mit dem Beginn der fünfziger Jahre die Wanderung deutscher Maler nach Paris allgemeiner wurde, kam auch die Radirung mehr in Aufnahme. Aber ihre Erzeugnisse waren und blieben sporadisch, weil ihr die rationelle, auf gegenseitiger Förderung der Künstler beruhende Pflege und ein fester Mittelpunkt fehlte. Es ist das anerkannte Verdienst dieser Zeitschrift, einen solchen geschaffen zu haben, und es ist auffallend, daß trotz aller Ermutigungen, wie sie neuerdings namentlich von Wien ausgegangen sind, die Zahl der Malerradirer in Deutschland und Österreich eine verhältnismäßig noch sehr geringe ist. Während die Radirung in Berlin und München fast ganz darniederliegt — in ersterer Stadt bilden Menzel, Fr. Werner, A. v. Heyden und Wilberg wohl die einzigen Ausnahmen, — hat sich neuerdings in Düsseldorf ein Radirklub konstituirt, dessen Gründung wenigstens beweist, daß man dort die hohe künstlerische Bedeutung der Radirung als des unmittelbarsten und jungfräulichsten Ausdruckes eines Gedankens wohl zu würdigen weiß. Auch in Weimar machten sich ähnliche Bestrebungen geltend.

Nur mit Beschämung kehren wir nach diesem Blick auf den Stand der Dinge in Deutschland zu jener Ausstellung zurück, welche die schönsten Arbeiten englischer und französischer Meister in ausgesuchten Abdrücken zu einem ungemein glänzenden und imponirenden Gesamtbilde vereinigt. Bei der leichteren Zugänglichkeit ihrer Kunstlitteratur waren die Blätter der Franzosen uns zum großen Teil schon bekannt. Doch bietet gerade diese Zusammenstellung, für welche die Sammlung des Herrn Dr. H. H. Meier in Bremen das Hauptmaterial geliefert hat, die Möglichkeit, den Entwickelungsgang der französischen Radirung in ihren Hauptrepräsentanten verfolgen zu können. Anknüpfend an die koloristischen Maximen der Schule von Delacroix, beginnt die Reihe derselben mit Charles Meryon (1821—1868), dessen Spezialität in der ebenso charakteristischen wie subtilen Wiedergabe altertümlicher Architekturen von Paris bestand. Derselben Generation gehören die Landschafter Jules Ballin, Charles Chaplin

Adolphe Appian an. Der letztere war ein Schüler von Corot und Daubigny, die ebenfalls die Radirnadel mit großem Geschick führten. Von Daubigny existirt eine Serie von vierundzwanzig Landschaftsstudien, welche jedoch an Kraft der Stimmung und Feinheit des Tons hinter seinen gemalten Landschaften erheblich zurückstehen. Im Jahre 1863 fand die Radirung in Frankreich einen festen Halt durch die von dem Verleger und Kupferdrucker Alfred Cadart begründete Société des aquafortistes, an deren Spitze eine Zeit lang der geistvolle, in der Landschaft, im Genre, im Porträt und im Architekturstück gleich empfindungsvolle und geschickte Alphonse Legros, der später nach London übersiedelte, und der humorvolle Tiermaler Bracquemond standen. Neuerdings ist dann die Radirung durch die Schule von Fontainebleau, insbesondere durch J. F. Millet und Th. Rousseau, und durch die Impressionisten noch mehr in Flor gekommen, und heute findet man kaum ein Mitglied der jüngeren Schule, welches nicht ab und zu die Radirnadel ergriffe, um einen flüchtigen Geistesblitz zu fixiren. Neben den Radirern von Profession, wie Jacquemart und Flameng, stehen Detaille, Neuville, Berne-Bellecour, Fayen-Perin, Protais, Carolus Duran, Roybet, Bastien-Lepage, Vollon, Goupil, der Italiener de Nittis, der, in Paris lebend, vollständig zur französischen Schule gehört, Jean Paul Laurens, A. Moreau, L. Leloir, B. Constant und Dupray, also fast die ganze Kohorte jener Maler, welche gegenwärtig den Kern der französischen Schule repräsentiren. De Nittis, dessen Spezialität in der Ölmalerei das Pariser Straßenbild mit lebhaft bewegter Staffage ist, ist auf unserer Ausstellung durch ein paar Frauenköpfe von bestrickendem Reiz vertreten. Was de Nittis im Ölbilde, bietet Felix Buhot, ein Landschaftsmaler, der nach eigenen und fremden Bildern radirt, in zwei Blättern von unbeschreiblicher Feinheit und Wahrheit des Tons, welche eine Partie vor dem Palais der Champs-Elysées unter strömenden Regen und den Quai de l'Hôtel Dieu an einem nebeligen Wintermorgen darstellen. Zwei Spezialitäten unter den französischen Radirern sind Chifflart, der in seinen „Improvisationen auf Kupfer" eine abenteuerliche Phantastik entfaltet, und der Zeichner Paul Renouard, dessen Kunstwelt neuerdings fast ausschließlich die Bühne geworden ist, nachdem er sich früher als hervorragender Tierzeichner bewährt. Zwei Blätter — der Geist von Hamlets Vater, im Begriff aus der Versenkung emporzusteigen, und eine Choristengarderobe (vom Katalog fälschlich „In der Rüstkammer" betitelt) — zeigen, daß ihm auch der Humor, der sonst unter den französischen Malern ziemlich sparsam vertreten ist, nicht fehlt. Endlich ist noch Meissonier zu erwähnen, dessen Radirnadel an Feinheit seinen Pinsel kaum übertrifft, dabei aber jene Harmonie des Tons erreicht, welche seinen Gemälden oft abgeht. Seine Radirungen sind große Raritäten. Die vier ausgestellten (der Gerichtsschreiber, Landsknechte, der Raucher und Polichinell) werden wohl so ziemlich sein ganzes Oeuvre repräsentiren.

Die Abteilung der englischen Radirer, deren vierzig mit über dreihundert Blättern vertreten sind, eröffnete uns im Gegensatze zur französischen eine völlig neue Welt. Ihre Blätter werden in England förmlich mit Gold aufgewogen und sind so geschätzt, daß nur durch einen ganz besonderen Glücksfall ein Blatt einmal auf den Kontinent gelangt. Nachdem ein- bis zweihundert Abdrücke gemacht worden, häufig aber auch bedeutend weniger, wird die Platte, um Mißbrauch zu verhüten, vernichtet, weshalb man in England auch nur Abdrücken erster oder doch guter Qualität begegnet. Obwohl die Radirung schon frühzeitig in England, besonders durch Wilkie, geübt wurde, ist die allgemeine Verbreitung, deren sie sich gegenwärtig erfreut, auf das Beispiel und den Einfluß Frankreichs zurückzuführen. Aber indem die von dort importirte Pflanze in England Wurzel faßte und sich akklimatisirte, nahm sie schnell ein so spezifisch nationales Gepräge an, daß eine innere oder äußere Verwandtschaft zwischen der englischen und französischen Radirung gar nicht mehr nachgewiesen werden kann. Schon die Technik ist eine grundverschiedene. Ähnlich wie die englischen Aquarellisten mit den Wasserfarben die Wirkung der Ölmalerei zu erstreben suchen, geht auch das Ziel der Aquafortisten dahin, das ursprüngliche Element der Radirung, die Linie, unter einem spezifisch malerischen Totaleindruck untergehen zu lassen. Zu allen Finessen der Technik mit kalter Nadel und Roulett gesellt sich ein Raffinement des Drucks, dessen verschiedene Stadien man vor dem fertigen Blatte nur mit Mühe ablesen kann. Um gewisse malerische Wirkungen zu erzielen, wird mit zwei, auch drei Farben gedruckt, die entweder in Kontrast zu einander treten oder sich zu einer schönen Harmonie verschmelzen. Es ist merkwürdig, daß diese raffinirte Technik, die sich jedoch nirgends als solche störend zur Geltung bringt, sondern die naive Unmittelbarkeit in Auffassung und Empfindung der Blätter eher noch verstärkt, ihre Ausbildung vorzugsweise durch Dilettanten erfahren hat. Der genialste der englischen Radirer, der Präsident der Society of Painter-etchers, ist ein Wundarzt, Namens Francis Seymour-Haden, der, wie der Katalog mit Recht bemerkt, in seinen besten Landschaften „an die Höhe der Empfindungsweise Rembrandts" streift. Ihm zunächst auf gleichem Gebiete stehen dann James Whistler mit wundervollen Partien aus Venedig, dem er ganz neue Reize abgewonnen hat, und C. P. Slocombe, der

wieder wie Seymour-Haden auch in der Wahl seiner Stoffe ganz national ist. Unter den Genremalern stehen James Tissot und R. W. Macbeth obenan, ersterer zwar ein geborener Franzose, aber so vollkommen anglisirt wie der Bayer Hubert Herkomer. Tissot schildert namentlich das Gemütsleben der jungen Mädchen mit soviel Wärme und Anmut, umgiebt ihre Gestalten mit soviel Reiz und Poesie, daß er keinem der Genremaler, die 1878 auf dem Marsfelde mit ihren Darstellungen aus dem englischen Frauenleben die lebhafteste Bewunderung erregt haben, zu weichen braucht. Doch überragt alle diese Radirer, denen sich noch die Landschafter Athur Evershed, ebenfalls Arzt, David Law, Edwin Edwards, J. C. Robinson und Heseltine würdig beigesellen, an Größe der Auffassung und Energie der Darstellung Hubert Herkomer, der in der Radirung ebenso der erste ist wie im Ölgemälde und im Aquarell. Die Bildnisse von Richard Wagner, Alfred Tennyson, des Künstlers Mutter und einer alten Frau aus Wales sind Meisterwerke der Porträtmalerei und der graphischen Kunst zugleich, für welche kein Lob reich genug ist. Richard Wagner und Tennyson hat der Maler nach jenen Aquarellen von seiner Hand radirt, die auf verschiedenen Ausstellungen des Festlandes die höchste Anerkennung gefunden haben.

Adolf Rosenberg.

Die Restaurirung des Domes zu Braunschweig.*)

Am 21. April, dem Sonntage vor dem Regierungsjubiläum des Herzogs, wurde der Dom zu Braunschweig, nachdem er mehrere Jahre Reparaturen wegen geschlossen gewesen, wieder dem Gottesdienste eröffnet. Er selbst feiert in diesen Jahren sein siebenhundertjähriges Jubiläum. Als Heinrich der Löwe 1172 vom Kreuzzuge zurückgekehrt war, da erschien ihm, der auf seinen weiten Reisen die großartigsten Denkmäler der Baukunst gesehen hatte, die 1030 erbaute Kapelle bei seinem Schlosse Dankwarderode zu unansehnlich. Noch in demselben Jahre legte er an der Stelle der abgebrochenen Kapelle den Grundstein zu einem Dome, der den Heiligen Blasius (dessen Arm er als Reliquie heimbrachte) und Johannes Baptista geweiht wurde. Später wurde noch der heilige Thomas von Canterbury als dritter Patron gewählt. Heinrich selbst, der 1195 starb, erlebte nicht die Vollendung seines Baues. Doch konnte noch zu seinen Lebzeiten der hohe Chor mit den beiden Kreuzarmen und die darunter befindliche Krypta, die später zur Begräbnisstätte des herzoglichen Hauses bestimmt wurde, eingeweiht werden. Im Altar fand sich eine bleierne Tafel, auf welcher das Jahr 1188 verzeichnet ist, in dem der Altar geweiht wurde. Möglich, daß damit auch die Weihe des Gotteshauses zusammenfiel. Der Dom ist eine einfache romanische Pfeilerbasilika; gegen zeitgenössische Bauten, z. B. die Stiftskirche in Königslutter, zeigt er einen bedeutenden Fortschritt, indem hier auch das Mittelschiff überwölbt ist. Ursprünglich reihten sich an das Mittelschiff nur zwei Seitenschiffe; im Jahre 1311 wurde an der Südseite und 1469 an der Nordseite noch je ein Schiff hinzugefügt, letzteres vom Nachbarschiffe durch gewundene Säulen im Tudorstile getrennt. So ist die Basilika jetzt fünfschiffig.

Wie der alte Bau für die Geschichte der kirchlichen Architektur von größtem Interesse ist, so nicht minder für die Geschichte der Malerei, besonders der Wandmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts, in welcher Zeit die Wandgemälde des Domes entstanden sind. Eingehende Untersuchungen haben den Beweis geliefert, daß der ganze Dom ursprünglich mit Wandmalereien geziert war, und wenn man die Überreste derselben, wie sie sich am Gewölbe des Chores und des südlichen Kreuzflügels erhalten haben, genau ansieht und sich in Gedanken den ganzen Dom so geschmückt vorstellt, so muß man zugestehen, daß der Anblick bei Vollendung dieser Arbeiten ein überwältigender sein mußte.

Vieles davon ist im Laufe der Zeit zu Grunde gegangen; die späteren Geschlechter trugen der mühevollen Arbeit ihrer Vorfahren kein Verständnis und darum auch keine Pietät entgegen. Vieles wurde durch Bauten bei Restaurationen verdorben und abgekratzt und was noch übrig blieb, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts überweißt. So verwischte sich allmählich die Erinnerung an die Wandmalereien, bis sie in unserem Jahrhundert ganz vergessen waren. Als man darum 1845 die Kirche innerlich renoviren, d. h. mit einer frischen Tünche versehen wollte, stellte man Untersuchungen an und fand überall Malereien. Man konnte in der That von einer neuen Entdeckung reden. Glücklicherweise war die Teilnahme für eine solche Entdeckung eine sehr lebhafte. Man konnte freilich nach Entfernung der Tünche die Bilder in keinem besseren Zustande finden, als wie sie vor der Überweißung waren. Um über die folgenden Restaurirungen ein Urteil fällen zu können, wollen wir das Erhaltene kurz angeben.

Wenn wir die Zeit ihrer Entstehung und den Zweck ihrer Erscheinung an den Wänden der Kirche in Betracht ziehen, so werden wir keine idealen Kunstwerke erwarten. Die Kirche dachte mit David: Dilexi decorem domus suae (Ps. 25, 8); aber nicht die Dekoration des Gottesgebäudes allein war der Grund,

*) Mit besonderer Berücksichtigung der Broschüre von Dr. A. Essenwein: „Die Wandgemälde im Dome zu Braunschweig“. Nürnberg 1881.

die ja durch Ornamente auch hätte erzielt werden können. Die Wandbilder sollten gleichsam das von der Kanzel herab gesprochene Wort illustriren, die Malereien für das ohnehin des Lesens meist unkundige Volk ein illustrirter Katechismus sein. Die in romanischen Kirchen erhaltenen Gemälde weisen durchweg auf dieses Ziel hin, und es hatte sich unter dem wachsamen Auge der Kirche für die Maler ein besonderer Kanon herausgebildet, der auf dem Glaubenskanon ruht. Die Wahl des Stoffes, die Reihenfolge der Bilder war fest normirt, der Maler hatte nur in Nebendingen oder — später — bei historischen Darstellungen aus dem Kreise der Legende einige Freiheit selbständiger Bewegung. Die Kirche komponirte, der Maler führte das Gegebene aus. Auch die oft vorkommenden Bibeltexte, welche die Bedeutung der Bilder erklären sollen, deuten auf denselben Ursprung hin. Diese Texte machten auch eine abgekürzte, sozusagen monogrammatisch aufgefaßte Darstellung möglich, wo eine Gestalt für eine gewisse Begebenheit stellvertretend erscheint.

Das Gesagte findet in den Braunschweiger Dombildern die vollste Bestätigung. Der Chor, welcher sich über das Schiff des Gotteshauses um einige Stufen erhebt, stellte nach der mittelalterlichen Auffassung der Kirche das himmlische Jerusalem dar. Am Gewölbe der Vierung ist dieses durch einen Mauerkreis, in dessen Mitte das Lamm mit Kreuzesfahne und Kelch steht, angedeutet. Durch zwölf Thore der Einfriedigung treten die zwölf Apostel hervor, die zwölf Artikel des Glaubens (symbolum Apostolorum) aussprechend. Unter diesen, in den Ecken des Gewölbes, acht Propheten, als die Grundsteine der Kirche. Der übrige Raum um das Lamm enthält in sechs Feldern Scenen aus dem Leben Christi. Im Gewölbe des Chorquadrats ist der Stammbaum Christi gemalt, und weil hier sonst der Hauptaltar stand, sind die Bilder der Wände, das Opfer und der Tod Abels (nördlich) und die eherne Schlange und der Dornbusch Mosis (südlich), als vorbildliche Typen des neutestamentlichen Opfers aufzufassen. In demselben geistigen Konnex stehen auch die Bilder des Gewölbes des südlichen Kreuzarmes: Auferstehung und Himmelfahrt Christi, die klugen und thörichten Jungfrauen. Zwei kolossale Engelfiguren verwehren letzteren den Eingang zum himmlischen Jerusalem. An den Wänden des Chorquadrats und des südlichen Kreuzarmes befinden sich in chronologischer Anordnung verschiedene Serien historischer Bilder, die reliefartig in mehreren Reihen übereinander stehen. So im Chorquadrat nördlich die Geschichte des Johannes Baptista, gegenüber, südlich, die Legende des heiligen Blasius und die Geschichte des heiligen Thomas Becket. Alle drei nehmen als Patrone des Domes eine bevorzugte Stelle ein. Der Bischof von Canterbury ist 1170 auf Veranlassung des Schwiegervaters Heinrichs des Löwen (Heinrichs II.) ermordet worden. Als er 100 Jahre später heilig gesprochen wurde, mag er vom Nachfolger Heinrichs gleichsam zur Sühne als Patron aufgenommen worden sein. An den unteren Wänden des südlichen Kreuzarmes setzen sich die historischen Scenen fort, so die Geschichte der Helena und die Leiden verschiedener Märtyrer. Die alten Malereien sind so weit erhalten, daß man ihren Inhalt deutlich erkennen kann. Teilweise waren sie wohl auch beschädigt, aber der Restaurator hatte hier doch eine feste Unterlage für seine Arbeit. Leider ging die Ergänzung oft zu weit, so daß einzelnes dem Original ganz fremd gegenüber steht. Die Zeichnung giebt einfache Umrisse, die fast nur mit dem Lokalton ausgefüllt sind. Der Grund ist meist blau (als Äther, wie der Goldgrund den Himmel bedeutet), die ornamentalen Beiwerke sind sehr schön. Daß mehrere Hände an der Malerei teilhaben und diese mindestens hundert Jahre zu ihrer Vollendung brauchte, ist aus dem Reichtum wie aus der Verschiedenheit der Arbeit leicht zu ersehen.

Aus diesen erhaltenen Bildern soll nun auf den Inhalt der zerstörten ein Rückschluß erfolgen. So leicht ein solcher nach dem, was wir oben gesagt haben, erscheinen dürfte, so bietet er doch auch seine Schwierigkeiten. In der Apsis des Chores, die wegen Baufälligkeit umgebaut wurde, gingen die Bilder gänzlich zu Grunde und es ist zu bedauern, daß nicht vorher Pausen davon aufgenommen wurden. Hier war der thronende Erlöser dargestellt, wie er mitten in seiner Gemeinde waltet.

Wie war aber der Inhalt der Bilder in dem nördlichen Kreuzarm beschaffen? Die spärlichen Überreste, die sich hier vorfanden, erlaubten keinen Schluß auf die Darstellungen, denen sie angehörten. Jedenfalls zeigte das Deckengemälde das jüngste Gericht; die Wände darunter dürften eine Reihe von Darstellungen aus der Passion enthalten haben. Als die alten Malereien 1845 wieder entdeckt wurden, dachte man sogleich an eine Renovirung und Vervollständigung derselben und der Galerieinspektor Brandes erhielt den Auftrag, diese Arbeit zu unternehmen. Wir sagten bereits, daß er bei der Renovirung des Erhaltenen oft zu weit ging. Für den nördlichen Kreuzflügel aber komponirte er den Bildercyklus vollständig neu. Diese Kompositionen stehen, was Form und Gedankengang anbelangt, im vollsten Widerspruche mit den alten Darstellungen und drängen sich in ihrer modernen Durchführung breitspurig vor. Wenn man sie auch, abgesehen von dem Orte, wo sie sind, schön finden kann und jede Komposition als „Bild“ dem modernen Auge wohl thut,

hier sind sie Fremdlinge; sie wollen nicht im Verein mit ihren alten Vorgängern das Gebäude zieren, als dienende Glieder einem Ganzen unterstehen, sondern herrschen, alle Aufmerksamkeit absorbiren.

(Schluß folgt.)

Kunstlitteratur.

* **Katalog der Skulpturen zu Athen.** Unter diesem Titel ist von Prof. Dr. Ludwig von Sybel in Marburg, einem Sohne des berühmten Historikers (bekannt durch seine „Mythologie der Ilias" und mehrere kleine archäologische Abhandlungen), ein gedrängtes Verzeichnis der in den Museen und an den öffentlichen Orten Athens vorhandenen antiken Skulpturen erschienen (Elwerts Verlag in Marburg, XXIV und 459 S. 8°). Ausgeschlossen sind die Privatsammlungen und die an den Straßenwänden eingemauerten Stücke. Alles übrige findet sich sorgfältig verzeichnet und wir erhalten damit eine längst erwünschte Übersicht über die vielen Tausende zum Teil versteckter, an den verschiedensten Orten verstreut aufbewahrter Altertümer, welche die Hauptstadt Griechenlands in sich birgt. Die Fassung des Verzeichnisses ist mit Rücksicht auf die Masse des Materials eine sehr gedrängte, doch sucht der gelehrte Verfasser sich stets über die bloße Nomenklatur zu erheben und hilft sich andererseits durch zahlreiche, dem größeren Publikum freilich nicht leicht verständliche Abkürzungen, deren Schlüssel nebst dem System der ganzen Beschreibung im Vorwort angegeben wird. Hinzugefügt ist ein epigraphischer Index. Sonstige Register fehlen und wären allerdings wohl zu umfangreich geworden.

Sammlungen und Ausstellungen.

Fd. **Berliner Kunstgewerbemuseum.** Neben den dem Grafen von Fürstenberg-Herdringen gehörigen Silberarbeiten des Anton Eisenhoit präsentirt sich im Silberzimmer des Kunstgewerbemuseums jetzt noch ein weiteres Werk des seltenen Meisters in einer gleichfalls dem Original getreu entsprechenden, von D. Vollgold u. Sohne mit gewohnter Trefflichkeit ausgeführten galvanoplastischen Nachbildung, deren Herstellung der gegenwärtige Besitzer, Freiherr von Fürstenberg-Borbeck zu Hugenport, in liberalster Weise gestattete. Es ist eine etwa handgroße silbervergoldete Pax (Kußtafel), die ursprünglich gleich den übrigen Stücken zu der von dem Fürstbischof Theodor von Paderborn gestifteten Altarausrüstung der Kapelle auf dem Schnellenberge gehörte. In einer ornamental umrahmten Rundbogennische, die von einem konsolartigen Untersatz getragen wird, während eine in zierliche Fialen auslaufende gotische Architektur ihren oberen Abschluß bildet, thront im bischöflichen Ornat, den Bischofsstab mit der erhobenen Linken umfassend, die Gestalt des heiligen Liborius, als solche durch die Buchstaben S. L. (Sanctus Liborius) auf den beiden seitlich vorspringenden Postamenten bezeichnet, auf welchen sich grazios bewegte Putten emporschwingen. Diese Figuren ebenso wie das Ornament mit seinen phantastischen, in derselben Bildung auf den beiden silbernen Buchdeinbänden des Meisters wiederkehrenden Tiergestalten, die auf dem unteren Konsol eine mit einem farbigen Stein besetzte Kartusche einfassen und sich zu beiden Seiten des oberen Rundbogens in die durch ebenfalls aufgesetzte Steine gebildeten Zwickelfelder einschmiegen, würden über den Urheber der Arbeit auch dann keinen Zweifel lassen, wenn die Rückseite der Kußtafel nicht noch weitere Beweise für diese Herkunft darböte. Inmitten der mit feinem Rankenwerk gravirten verschiebbaren Platte, die das Reliquienkästchen verschließt, ist hier nämlich die Medaille des Fürstbischofs Theodor von Fürstenberg mit dem Wappen desselben eingefügt; über dem oberen Ansatz des als Handgriff dienenden Bügels aber erblickt man denselben Cherubskopf mit geschlossenen Augen und leise geöffnetem, schmerzerfülltem Munde, der in der Einbanddecke des Eisenhoitschen Pontificale zu den Eckbeschlägen benutzt ist.

c. **Dresdener Akademie.** Am 15. Mai fand die Eröffnung der von der k. Akademie der bild. Künste alljährlich veranstalteten Kunstausstellung statt, und zwar wurde letztere diesmal, in Abwesenheit Sr. Majestät des Königs, von Sr. k. Hoheit dem Prinzen Georg eröffnet. Die Ausstellung enthält, nach dem Kataloge, 382 Gegenstände, über welche ausführlicher zu berichten wir uns vorbehalten. Der Katalog bringt in seinem Vorworte akademische Nachrichten, wie Mitteilungen über die vorjährige Ausstellung. Den ersteren Nachrichten entnehmen wir, daß Friedrich Preller als Vorstand des Ateliers für Landschaftsmalerei unter gleichzeitiger Ernennung zum Mitgliede des akademischen Rates mit dem Prädikate als Professor angestellt und dem bisherigen Leiter des Landschaftsunterrichts, Paul Mohn, die Stelle des Klassenlehrers der Landschaftsmalerei, ebenfalls mit dem Prädikate als Professor, übertragen worden ist. Prof. Leon Pohle wurde Mitglied des akademischen Rates. Unter den zu Ehrenmitgliedern der Akademie ernannten Künstlern finden wir, außer den bereits in Nr. 29 der „Kunst-Chronik" mitgeteilten einheimischen Künstlern, noch den Bildhauer Prof. Albert Wolff in Berlin aufgeführt. Die Schülerzahl der Akademie betrug im Winterhalbjahr 1880/81: 117, im Sommerhalbjahr 1881: 121. Von der Gesamtzahl der Schüler im Sommerhalbjahr 1881 sind 81 aus dem Königreich Sachsen, 33 aus anderen Ländern des deutschen Reiches und 7 aus Österreich, England, Schweiz und Amerika. Was die Kunstausstellung des Jahres 1880 betrifft, so zählte dieselbe 359 Kunstwerke, welche von 247 Ausstellern, darunter 27 Damen, herrührten. Inländische Aussteller befanden sich darunter 110; von den übrigen 137 Ausstellern kamen auf München 52, auf Weimar 22, Berlin 20, Düsseldorf 13, Hamburg 5, Stuttgart 4, Wien 4, Karlsruhe 3, Amsterdam, Baden-Baden, Berka, Budapest, Frankfurt, Freiburg, Gremsmühlen, Hannover, Lyon, Nürnberg, Roisdorf, Rom, Schweinitz und Tölz je 1. Dem Material der Ausführung nach zerfielen die 359 Ausstellungsnummern in 230 Ölgemälde, 27 Skulpturen und 14 architektonische Entwürfe, während die übrigen Nummern aus Aquarelle- und Gouachemalereien, Zeichnungen und Arbeiten der vervielfältigenden Künste bestanden. Bezüglich des Gegenstandes der Darstellung sei nur bemerkt, daß sich unter den 359 Nummern allein 154 Landschaften befanden. Die Summe der gegen Feuersgefahr versicherten Kunstwerke belief sich auf 300000 Mk. Verkauft wurden 45 Kunstwerke, also 12,5%. Der Gesamterlös betrug 57382 Mk. 21 Stücke wurden für 16030 Mk. von dem sächsischen Kunstvereine erworben, 1 Stück ward für 900 Mk. von der Generaldirektion der königlichen Sammlungen angekauft, ebenso 2 Stücke für 25000 Mk. durch die Pröll-Heuer-Stiftung, 21 Stücke für 15452 Mk. kamen an Private. Die verkauften Kunstwerke rührten her von 36 Künstlern und 5 Künstlerinnen, wovon 20 in und bei Dresden, 12 in München, 2 in Berlin, je 1 in Berka, Düsseldorf, Hamburg, Nürnberg, Stuttgart, Weimar und Wien. Anlangend den Besuch der Ausstellung, so ist zu erwähnen, daß während der 65 Ausstellungstage 10769 Eintrittskarten verkauft wurden. Von dem Kataloge fanden 1665 Exemplare Absatz. Die Gesamteinnahme betrug 4567 Mk., die Gesamtausgabe 4275 Mk.

* **Die italienische National-Ausstellung in Mailand** wurde am 5. Mai durch König Humbert feierlich eröffnet. Sie ist nach den uns zukommenden vorläufigen Berichten über alles Erwarten gut ausgefallen und soll vornehmlich in Bezug auf Geschmack und Eleganz der Ausstellung alles bisher Geleistete übertreffen. Wie alle größeren Ausstellungen der Neuzeit umfaßt sie das ganze Gebiet der Industrie, der Landwirtschaft, des Maschinenwesens, nebst Abteilungen für die Geschichte der Arbeit, das Erziehungswesen, die bildenden Künste u. s. w. Über die letzteren, welche sowohl die Gegenwart als einzelne Gebiete der Vergangenheit repräsentiren, werden wir demnächst spezielle Aufsätze bringen. Unter den verschiedenen Zweigen der italienischen Industrie sollen vorzugsweise die Kunsttischlerei, der Glockenguß, die Seidenweberei und die Wagenfabrikation durch Reichtum und Glanz der Ausstellung sich hervorthun. Wir gedenken auch von der kunstindustriellen Seite des Unternehmens den Lesern später ein Bild entwerfen zu können. Die Ausstellungskommission hat einen „Guida del Visitatore" mit

großem kolorirten Plane des Ganzen herausgegeben (Mailand, E. Sonzogno), welcher zugleich als Führer durch die übrigen Sehenswürdigkeiten der prächtigen lombardischen Hauptstadt gute Dienste leisten wird.

|| **Österreichischer Kunstverein.** Das kolossale Gemälde „Die Ankunft im Geisterreich" von Georg Papperitz, welches schon von der großen Münchener Ausstellung her bekannt ist, macht auch in Wien verdientes Aufsehen. Die schwungvolle, in allen Teilen durchgeistigte Komposition zeigt uns ein ganz hervorragendes Talent, welches Aufgaben großen Stiles wohl zu bewältigen vermag. Charon ist mit seinem schwerbeladenen Fahrzeug an dem düsterem Felsenthor des Hades angelangt und die vom Leben Abgeschiedenen werden von bangen Gefühlen über ihr Schicksal im Jenseits ergriffen. Angst und Verzweiflung erfaßt die Einen, während die Andern in ruhiger Ergebung hoffnungsvoll der Zukunft entgegensehen. Es ist eine Scene voll ergreifender Motive, in welchen der Künstler reichlichst Gelegenheit fand, sein eminentes Können zu offenbaren. Hier prunken weder Kostüme, noch wird mit frivoler Nacktheit zu blenden gesucht. Was in dem Gemälde fesselt, ist lediglich sein geistiger Inhalt und in zweiter Linie die gewissenhafte korrekte Durchführung. Die Zeichnung des Nackten zeugt von gediegener Kenntnis der Anatomie und einem gründlichen Studium der alten Meister; auch aus der Farbe ersehen wir, daß der Künstler neben den modernen Koloristen die großen Italiener zu Rate gezogen hat. Freudig müssen wir ein junges Talent begrüßen, welches neben der gründlichen technischen Schulung die Befähigung offenbart, ernsten künstlerischen Aufgaben auch in intelektueller Beziehung gerecht zu werden. — Zu auffallendem Kontraste ist dem Gemälde V. Brozíks „Vermählungsfest des P. P. Rubens mit Helene Forman" gegenüber aufgestellt. Es ist wieder ein sogenanntes Repräsentationsbild, wie sie der Künstler in letzterer Zeit fast ausnahmslos lieferte. Ein großartiges Prunkgemach in reichster Dekoration mit allen möglichen Gerätschaften, Teppichen ꝛc. ausgestattet, und darin in großer Anzahl reich kostümirte Persönlichkeiten, welche sich ziemlich gelangweilt anschauen, — damit sind wir fertig. Es ist kein Funken Leben in dieser Gesellschaft, das Bild macht trotz seiner unbestrittenen koloristischen Vorzüge einen äußerst unbehaglichen Eindruck. Wie duftig und anmutig erscheint dagegen Emil Pirchan's „Mädchen aus der Fremde". Der Künstler erscheint zum erstenmale auf einer Wiener Ausstellung und sogleich mit einer prächtigen Leistung. Pirchan gehört der Wiener Schule an und war, als in den sechziger Jahren Rahl wieder eine Professur an der Akademie übernahm, einer seiner begeistertsten Jünger. Mit gegenwärtigem Gemälde mehr in die romantische Bahn tretend, zeigt der Künstler in seiner Komposition für derartige poetische Stoffe das feinste Empfinden und entwickelt in der Zeichnung und dem zarten Kolorit eine Innigkeit, welche an Schwinds lieblichste Schöpfungen erinnert. Die Hauptgestalt — in der That „ein Mädchen schön und wunderbar" — erscheint als Abgesandte aus höheren Sphären und reicht dem liebendem Hirtenpaare der Gaben beste dar. Amor tritt mit seinem heiteren Gefolge vermittelnd in die Scene. Es geht ein heiterer, lebensfroher Zug durch das ganze Bild, so recht der Geist der Schillerschen Verse. — Ferner hat die Ausstellung eine Reihe trefflicher Genrebilder aufzuweisen, welche wohl zumeist Privatsammlungen entlehnt, aber deshalb nicht minder gerne gesehen sind. So begegnet uns neben anderen als altbekannt wieder das reizende „Aschenbrödel" von Cornicelius, ein ausgezeichneter Defregger: „Die Zitherprobe", dazu kommen anziehende Salonbildchen von Amberg, Grützner u. a. Püttner hat eine ganze Kollektion von Marinebildern ausgestellt, Alb. Zimmermann in bekannter Gediegenheit durchgeführte Alpenmotive. Hennings „Eingeschlafener Schloßportier, der von schalkhaften Mädchen zum Besten gehalten wird", ist von unwiderstehlicher Komik; der Humor behält auch sein unbestrittenes Recht in Beda's „Antiquitäten-Liebhabern" und M. Thedy's Pendants „Die Wahl der Tänzerin" und „Die Wahl des Tanzers". Karger hat mit seinem Bilde „Klösterliche Huldigung" mit viel Glück Grützners Domäne betreten. Einen genußvollen Anblick gewährt uns auch J. Vahldieks „Wintergarten". Das poetische Plätzchen unter den Palmen, wo zwei Mädchen geheimnisvoll Briefe lesen, ist für solche Geschäfte wie geschaffen. K. Schulze's „Winterlandschaft" ist reizend gezeichnet und trefflich im Ton; von F. Brütts „Heimkehrenden Wallfahrern" ist der Schulmeister eine köstliche Figur. Gysis, del Torre, H. Kauffmann, A. Lonza lieferten kleinere Kabinetbildchen von eminenter Durchführung. Die Wiener Hoftheatermaler Brioschi, Burghart und Kautsky haben höchst interessante Entwürfe von Scenenbildern — 99 an der Zahl — ausgestellt, welche zum Teil schon ausgeführt, zum Teil noch im Werden begriffen sind. Es sind Landschafts- und Architektur-Dichtungen im vollsten Sinne des Wortes, in denen die kunsthistorischen und archäologischen Errungenschaften der letzteren Zeit gewissenhaft verwertet erscheinen. Genial in der Konzeption und nicht minder genial in den Beleuchtungseffekten, dürften diese Leistungen in der modernen Theatermalerei in Wahrheit ihresgleichen suchen.

Vermischte Nachrichten.

W. **Die Landesregierung von Braunschweig** hat zur Erinnerung an das fünfzigjährige Regierungsjubiläum des Herzogs eine Medaille gestiftet, die sich durch künstlerische Ausführung auszeichnet und den hohen Grad der Vollendung dieses Kunstzweiges manifestirt. Man sieht auf der Aversseite das Brustbild des Herzogs in Profil nach links. Die Porträtähnlichkeit ist sehr getreu, fast naturalistisch aufgefaßt. Da sonst fast alle Bildnisse des Herzogs denselben mit dem Käppi darstellen, so ist das Auge im ersten Augenblick frappirt, aber der Zweifel schwindet sogleich bei näherer Betrachtung. Auf der Reversseite ist die thronende Brunonia mit dem Lorbeerkranz in der Rechten dargestellt, während die Linke auf dem Wappenschild mit dem springenden Roß ruht. Zu ihren Füßen ist der braunschweigische Löwe zu sehen. Die Inschrift lautet: Junnota fides. 1831—1881. Das Modell ist in Wachs von Rob. Diez in Dresden gearbeitet, der auch die eine Gruppe des Siegesdenkmals in Braunschweig schuf; ausgeführt wurde die Medaille dann vom Hofmedailleur Kullrich in Berlin, geprägt ebendaselbst in der k. Münze, und zwar in Gold, Silber und Bronze; letztere Sorte soll später verkäuflich werden. Im Museum zu Braunschweig ist von jeder Gattung ein Exemplar ausgestellt.

Aus Berlin erhalten wir die Nachricht, daß das Antiquariat von Albert Cohn ein Exemplar der 42zeiligen Bibel (der sogenannten Bible Mazarine), von Joh. Gutenberg circa 1455 gedruckt, erworben hat, und zwar eines der wenigen auf Pergament abgezogenen Exemplare. Dasselbe ist, mit Ausnahme eines einzigen Blattes, welches in einem getreuen Facsimile vorhanden, ganz komplett, was sich vielleicht nur von einem einzigen der bisher bekannten sieben Exemplare sagen ließ. Ganz besonders merkwürdig aber ist das Cohnsche Exemplar wegen der künstlerischen Ausschmückung, welche es zur Zeit seines Erscheinens empfing: außer vielen hunderten prächtig gemalter und mit Gold aufgehöhter Initialen und Ornamente im Stil der Frührenaissance trägt es auf den Rändern am Fuße der Blätter über 100 sorgfältig gemalte figurenreiche Miniaturen, welche die in der Bibel erzählten Ereignisse illustriren, jedenfalls die frühesten Bibelbilder zu einem gedruckten Bibeltext. Das Exemplar, in 2 Bände gebunden, hat noch den ursprünglichen Holzeinband. (Börsenbl. f. d. d. Buchh.)

Vom Kunstmarkt.

Bei der Versteigerung der Galerie Wilson in Paris sind unter anderen die folgenden Bilder zu den beigesetzten Preisen verkauft worden. 1. Moderne Meister. Millet: Angelus 160000 Frcs.; Meissonier: Die Rast 125000 Frcs.; Decamps: Innenansicht eines italienischen Hofes 36000 Frcs.; Bargue: Die Schildwache 28000 Frcs.; Der Flötenbläser 30000 Frcs.; Diaz: Im Laube 16500 Frcs.; Der Sumpf 12300 Frcs.; Corot: Sonnenuntergang 12000 Frcs.; Troyon: Das Thal der Sole 19200 Frcs.; Delacroix: Tiger und Schlange 24100 Frcs.; Pasini: Araber auf der Jagd 6000 Frcs.; Roybet: Die Botschaft 12050 Frcs.; Daubigny: Das Moor 12550 Frcs.; Ziem: Venedig 17500 Frcs.; Millet: Schnitterin 23700 Frcs.; Rousseau:

Ein Dorf in der Normandie 20000 Frcs., Troyon: Der Sumpf 31500 Frcs.; Leys: Vlämisches Interieur 4900 Frcs.; — 2 Alte Meister. Frans Hals: Bildnis des Scriverius und seiner Frau (Museum in Berlin) 80000 Frcs., Bildnis des P. von der Broeke 78000 Frcs.; Bildnis eines Angehörigen der Familie Schade 43000 Frcs.; Pieter Codde: Der Ball vom Museum zu Brüssel auf 30000 Frcs. getrieben, erworben vom Berliner Museum 34960 Frcs.; Salomon Ruisdael: Die Fähre 32000 Frcs. (Museum zu Brüssel); Van Goyen und Alb Cuyp: Ansicht von Dordrecht 30500 Frcs.; Duyart: Kirmes 15500 Frcs.; Cuyp: Der Künstler, nach der Natur zeichnend, 73000 Frcs.; W. van de Velde: Ruhige See 21000 Frcs.; Dirck Hals: Ein Familienfest 6000 Frcs. (Louvre). Decker: Die hölzerne Brücke 5000 Frcs. (Brüsseler Museum); A. de Bois: Das Rebhuhn 5000 Frcs.; Lawrence: Lady Eltenborough 10000 Frcs.; Pater: Sommervergnügen 17000 Frcs.; Watteau: Die verzauberte Insel 20060 Frcs.; Rembrandt: Männliches Bildnis 200000 Frcs.; Holbein d. j.: Stephan Gardinet 66700 Frcs.; Teniers: Kühe 23000 Frcs.; Berckheyde: Der Damm 8300 Frcs.; Reynolds: Die Witwe 15000 Frcs.; Morland: Die Rast 8520 Frcs. Das Gesamtresultat der Versteigerung waren 2632425 Frcs.

Die Sammlung Beurnonville, welche vom 9 bis 16. Mai in Paris versteigert wurde, enthielt im ganzen 724 Gemälde, für welche 2428995 Frcs. erzielt wurden. Wir merken folgende Preise an: Boucher „Jupiter und Kallisto“ 20000 Frcs. – Fragonard „Das Erwachen der Natur“ 15900 Frcs., „Die Vision des Bildhauers“ 12200 Frcs. — Greuze „Das Gebet“ 19000 Frcs., „Unschuld und Liebe“ 12000 Frcs. — Lancret „Die Ronde“ 60000 Frcs. – Pater „Ankunft auf dem Lande“ und „Der Lagerplatz“ zusammen 52000 Frcs. — Nattier „Porträt der Frau von Flasselles“ 45000 Frcs. — Rotalba „Bildnis einer jungen Frau“ 8100 Frcs. — Watteau „Der Lauscher“ 20000 Frcs. – Canaletto „Die Piazzetta“ 8300 Frcs. — Guardi „Ansicht von Venedig“ 27000 Frcs. — Cuyp „Sonnenuntergang“ 10050 Frcs.; „Weibliches Bildnis“ 5000 Frcs. – Van Dyck „Bildnis eines jungen Mannes“ 30000 Frcs. Hobbema „Wassermühle“ 33000 Frcs.; „Ein Waldeseingang“ 65,000 Frcs. — Metsu „Holländisches Interieur“ 20000 Frcs. – Adr. van Ostade „Das Trinklied“ 21000 Frcs. — Rembrandt „Bildnis einer Frau“ 20000 Frcs. – Jak. Ruisdael „Dorf auf einer Anhöhe“ 19200 Frcs.; „Der Wasserfall“ 28600 Frcs.; „Der Quai von Amsterdam“ 28000 Frcs. — Teniers „Die Kartenspieler“ 35000 Frcs.; „Eine Kirmes“ 28000 Frcs. — Terborch „Junge Frau am Putztisch“ 29000 Frcs.; „Die Botschaft“ 19500 Frcs. – P. Wouwerman „Pferdemarkt“ 18000 Frcs.; „Der Vorspann“ 20100 Frcs. – Wynants „Aufsteigender Weg“ 11600 Frcs. – P. Codde „Holländische Familie“ 7000 Frcs. — Ger. Dou „Holländische Wirtschaft“ 30100 Frcs. – Frans Hals „Der Krieger“ 10000 Frcs.; „Frau mit der Halskrause“ 18000 Frcs. — Jan van Eyck „Madonna“ 20100 Frcs. — Hugo v. d. Goes „Verlobung der h. Katharina“ 54100 Frcs. – Holbein „Männliches Bildnis“ 14000 Frcs. — Lukas van Leyden „Geburt Christi“ 13000 Frcs. – **Memling „Bildnis einer vornehmen Frau“** 18800 Frcs. — Meister Wilhelm „Die Beschneidung“ 14500 Frcs. – Antonello da Messina „Männliches Bildnis“ 33000 Frcs.

Die Versteigerung der Sammlung Friedr. Hartmann in Paris ergab im ganzen 798600 Frcs. für 16 Gemälde und 5 Zeichnungen, die fast ausschließlich von Millet und Theodor Rousseau herrührten. Es wurden u. a. bezahlt für Delacroix „Kaiser von Marokko“ 28100 Frcs.; Millet „Der Propfer“ 133000 Frcs., „Die Wasserschöpferin“ 78000 Frcs., „Der Strand von Gruchy“ 49500 Frcs., „Der Frühling“ 45000 Frcs.; Rousseau „Gegend in den Landes“ 129000 Frcs., „Eine Meierei in den Landes“ 73000 Frcs.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Avenarius, Tony, Historischer Festzug, veranstaltet bei der Feier der Vollendung des Kölner Domes am 16. Oktober 1880. 1. Lieferung (3 Blätter in Farbendruck). Lang-Folio. Köln, T. Avenarius (Leipzig, K. F. Köhler). Mk. 10. —.
Erscheint in 10 Lieferungen.

Rollett, Herm., Die Goethe-Bildnisse, biographisch-kunstgeschichtlich dargestellt. Mit Radirungen und Holzschnitten. 1. Lief. 64 S. gr. 4. Wien, Braumüller. Mk. 8. —.
Erscheint in 5 Lieferungen à 8 Mk.

Tscharner, B. v., Die bildenden Künste in der Schweiz im Jahre 1880. 68 S. 8. Bern, Dalp.

Zeitschriften.

Grenzboten. No. 21.
Ad. Rosenberg: Die Düsseldorfer Schule. 3. Der Realismus und die Romantik in der Landschaftsmalerei: Andreas und Oswald Achenbach: Alb. Flamm.

Christliches Kunstblatt. No. 4.
Die neue evangelische Kapelle in Mengen a. d. Donau. – Über die bedeutsame Verwendung der Schlusssteine im Chorgewölbe. Studie v. Diak. Klemm.

Inserate.

Bekanntmachung.

Zum 1. April 1882 hat die **Friedrich Eggers-Stiftung zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften** in Berlin über 500 Mark zu Stipendien zu verfügen, welche nach Maßgabe folgender Paragraphen des Statuts der Stiftung verliehen werden.

§ 1. Der Zweck der Stiftung ist, zur Förderung der Kunst und Kunstwissenschaften beizutragen.

§ 2. Dieser Zweck (§ 1) soll erreicht werden durch Verleihung von Stipendien an Solche, welche eine Kunst, eine kunstverwandte Technik oder Kunstwissenschaften erlernen oder betreiben, und zwar unter näheren folgenden Bestimmungen:

a. Der Stipendiat soll wenigstens ein Jahr auf der königlichen Kunst- oder Bau- oder Gewerbeakademie, oder Universität zu Berlin studirt haben.

b. Er soll sich durch eine hervorragende, nach seinem Leistungen auf seinem Berufsgebiete zu beurtheilende Begabung auszeichnen.

c. Bei völliger Gleichberechtigung von Konkurrenten sollen Mecklenburger einen Vorzug erhalten. —

§ 4. Für die specielle Verwendung des Stipendiums Seitens des Stipendiaten ist in jedem besonderen Falle besondere Bestimmung zu treffen (beispielsweise zu einer Reise, zur Beschaffung anderweitiger Bildungs- und Unterrichtsmittel, zur Herausgabe kunstwissenschaftlicher oder Herstellung künstlerischer, namentlich monumentaler oder kunsttechnischer Werke u. s. w.), und den Stipendiaten die bestimmte Verwendung aufzuerlegen.

§ 5. Der Minimalsatz eines Jahresstipendiums soll 500 Mark betragen. Die Verleihung eines Stipendiums an einen und denselben Stipendiaten für mehrere Jahre, sowie Verleihung mehrerer Stipendien in demselben Jahre an verschiedene Stipendiaten ist zulässig.

§ 6. Bei der Verleihung von Stipendien ist in erster Linie ein Wechsel dahin zu beobachten, daß nach einander 1) ein Kunstgelehrter, 2) ein Architekt, 3) ein Bildhauer, 4) ein Maler, 5) ein Gewerbetechniker zum Bezug eines Stipendiums gelangt.

Geeignete Bewerber werden hierdurch aufgefordert, unter Bescheinigung ihrer Qualifikation ihre Anträge bis zum 1. Februar 1882 bei einem der Mitglieder des unterzeichneten Kuratoriums der Stiftung einzureichen.

Die Bewerbungen werden bei der gegenwärtigen Verleihung in nachstehender Reihenfolge der § 6 (oben) angegebenen Kategorien berücksichtigt: in erster Linie Nr. 5 und dann folgend Nr. 2. 3. 1. 4. —

Berlin, den 21. Mai 1881.

Das Kuratorium der Friedrich Eggers-Stiftung
zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften.

Prof. **Dr. M. Lazarus**, Vorsitzender,
NW. Königsplatz 5 p.

F. Schwechten,
Regierungs-Baumeister,
W. Lützowstraße 68. III.

Dr. K. Zöllner,
Geh. Regierungsrath u. Sekretair der Akademie der Künste,
W. Matthäikirchstraße 10 III.

B. von Lepel,
Hauptmann,
in Prenzlau, Rgbez. Potsdam.

Karl Eggers Dr.,
Senator a. D.
W. Auf dem Karlsbade 11 p.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg**, **Stuttgart**, **Wiesbaden**, **Würzburg**, **Fürth**, **Nürnberg**, **Bamberg**, **Bayreuth** und **Regensburg** veranstalten, wie bisher, in den Monaten **Januar** bis Ende **Dezember 1881** **gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen hier nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden**, von Oesterreich nach **Regensburg**, vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die verehrlichen Herren Künstler werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken eingeladen, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen. (1

Regensburg im Dezember 1880.

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Hierzu eine Beilage von Paul Neff in Stuttgart.

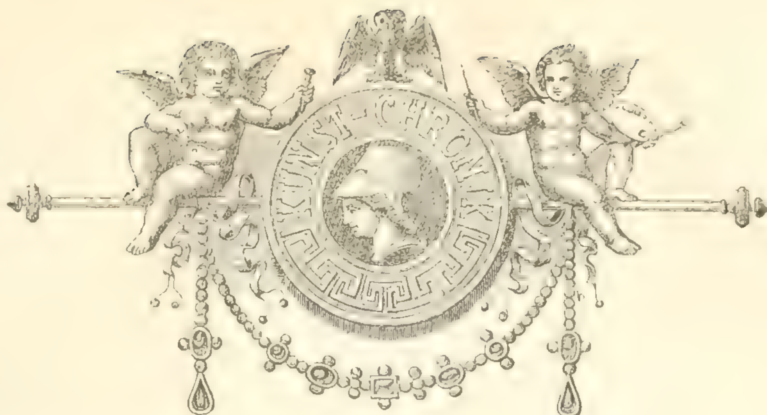
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang. Nr. 35.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

9. Juni 1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Kunst der Renaissance auf der italienischen Nationalausstellung in Mailand.

Dem Programm der Ausstellung gemäß sollte eigentlich die ältere Kunst gar nicht in Betracht gezogen werden, da es sich in der That nur um eine Industrieausstellung handelte, der dann gleichzeitig eine moderne Kunstausstellung in einem abgesonderten Raume hinzugefügt wurde. Nun ergab sich aber, daß das seit ungefähr zwei Jahren eröffnete Municipal-Kunstmuseum sich mitten unter den neu erbauten Holzgalerien der Ausstellung eingeschlossen befand und somit dem Cirkulationskreise derselben nicht entzogen werden konnte. Dieser Umstand erweckte den natürlichen Gedanken, daß auch seitens der Direktion des Municipalmuseums etwas geschehen sollte, um diese Sammlung für die wenigen Monate der großen Ausstellung den Besuchern etwas bereichert vor Augen zu führen. Viel konnte des Raumes wegen freilich nicht gethan werden; allein in dem einen Saale, der vorläufig dem Museum hinzugefügt wurde, mögen sich doch die Kunstliebhaber nicht ohne Interesse umsehen, insbesondere wegen einiger ganz ausgezeichneter Bilder und vorzüglicher Luxusbronzen aus der Renaissance, deren Wert ja heutzutage, wie bekannt, einer so großen und allgemeinen Anerkennung sich zu erfreuen hat.

Der Weg zu dieser besonderen Ausstellung führt durch die Räume des Museums, das aus verschiedenen Privatvermächtnissen und Schenkungen entstanden ist. Eine Sammlung ausgestellter Handzeichnungen hält uns im ersten Zimmer auf. Die Bedeutung derselben indes ist im ganzen eine nur sehr relative, da der vorwiegende Bestandteil den modernen Lokalkünstlern zugewiesen ist. Unter den älteren Blättern möchte ich ganz besonders auf eine Rötelzeichnung aufmerksam machen, einen herrlichen weiblichen Frauenkopf darstellend, einen Lionardesken Typus von der feinsten Anmut, in welchem unbedingt das Vorbild der von Lermolieff so hoch gepriesenen Leda von Soddoma im Palazzo Borghese zu erkennen ist.

Bei weitem den wichtigsten Teil des Museums bildet die berühmte und reichhaltige Sammlung von Münzen und Medaillen des vor wenigen Jahren verstorbenen Grafen Taverna. Dieselbe ist in einem geräumigen Saale in einer Reihe zweckmäßiger Schaukästen in chronologischer Ordnung aufgestellt und bietet dem Lernbegierigen sowohl in geschichtlicher als auch in künstlerischer Hinsicht höchst interessante und bemerkenswürdige Gegenstände dar. Was die Schaumünzen der italienischen Renaissance betrifft, so kann man wohl selten eine so kostbare Sammlung vereint sehen, in welcher eine so große Zahl vorzüglicher Stücke von Künstlern wie Vittore Pisano aus Verona, Sperandio, Matthäus de Pasti, Caradosso, Francia u. s. w. nebeneinander zu betrachten und zu vergleichen wären. Die Ausstattung des stattlichen Saales wird durch mehrere andere Bronzearbeiten, Büsten, kleinere und größere Statuen, ringsherum aufgestellt, und durch eine Anzahl dekorativer Gemälde aus der lombardischen Schule des 17. Jahrhunderts ergänzt.

Von der eigentlichen Bildersammlung des Museums ist freilich nicht viel Gutes zu sagen. In der That scheint bei der Anordnung dieses Teiles auf Seiten der Direktion ganz besonders das wohlbekannte

Sprichwort: „Einem geschenkten Gaul sieht man nicht ins Maul“ als Prinzip gewaltet zu haben.

Immerhin mögen einzelne wenige Bilder dem kunstliebenden Publikum aufs wärmste anempfohlen sein, umsomehr als die ganze neue Stiftung bis jetzt noch so wenig besucht und bekannt geworden ist. Und doch wäre es wegen dieser einzelnen gewählten Bilder schon der Mühe wert, das „Museo Artistico Municipale“ von Mailand in Augenschein zu nehmen.

Ich nenne vor allen ein höchst anziehendes Jugendbild von Correggio, eine Mutter Gottes mit dem Kinde, welchem sich der kl. Johannes mit dem Kreuze nähert, ein strahlendes, noch ganz naives und reines Werk, das mit der großen Madonna des heil. Franziskus in Dresden ganz im Einklang steht und wie dieses einen schlagenden Zusammenhang mit Francesco Francia und Lorenzo Costa offenbart.

Als zweites Juwel der Sammlung ist ein ganz ergreifendes männliches Porträt von Antonello da Messina zu nennen, das Brustbild wahrscheinlich eines Poeten oder eines Humanisten, mit bekränztem Haupte und merkwürdig nach antiker Weise entblößter Brust. Der dem Antonello ganz eigene Zug des außerordentlich scharfen Schnittes der Augen mit dem erstaunlich lebendigen Blicke, der daraus hervorschaut, ist in dem Bilde für den Meister so bezeichnend wie möglich, die Modellirung höchst bestimmt und kräftig.

Anmutiger jedenfalls und auch genialer aufgefaßt ist das Bildnis eines Jünglings von Lorenzo Lotto, in welchem die Eigentümlichkeiten der bewegten Linien und des schimmernden weißlichen Lichtes, die ihn dem Correggio so merkwürdig verwandt erscheinen lassen, sehr deutlich und geistreich wahrzunehmen sind. Zieht man weiter noch einige andere gute Bilder aus der venetianischen Schule sowie einige Niederländer aus dem 17. Jahrhundert, unter denen zwei liegende fette Schweine von Paul Potter als ganz vorzüglich zu nennen sind, in Betracht, so bleibt sonst nur wenig Bedeutendes übrig.

Gehen wir zu der benachbarten Abteilung über, so finden wir hier teils an den Wänden teils auf Gestellen die Bilder zusammengestellt, welche nur während der nationalen Industrieausstellung (also bis Ende Oktober) den Besuchern zur Schau dargeboten werden. Die Wahl derselben wurde nicht nach irgend einem besonderen Prinzipe getroffen und hätte mit etwas mehr Überlegung und Anstrengung von Seiten der damit beauftragten Herren viel gediegener und bedeutsamer ausfallen können. Nichtsdestoweniger sind auch hier einige Werke vorhanden, die sonst nicht leicht zugänglich sind und die deshalb und weil sie in der That einen entschiedenen künstlerischen Wert haben, von jedem Lernbegierigen und jedem wahren Kunstfreunde eingehend studirt zu werden verdienen.

Die Mailändische Schule in ihrer Blütezeit ist erstens durch ein merkwürdiges Porträt eines strengen lombardischen Nachfolgers von Lionardo, des in dem Lermolieffschen Buche neulich geschilderten Ambrosius de Predis vertreten. Es ist das Brustbild eines blassen unbärtigen Mannes, der gar eigen aus dem umrahmenden üppigen blonden Haarwuchs herausschaut. Nicht zu übersehen ist der Denkspruch auf dem dunkeln Grunde des Bildes: Vita, si scias uti, longa est, der ja schon im Codex Atlanticus von Lionardo vorkommt, in dem Gemälde also nicht weniger als die Ausführung desselben auf einen entschiedenen Zusammenhang mit dem großen Meister hindeutet. Das Porträt ist in der Ausstellung einfach als Scuola lombarda angegeben, entspricht aber in der Art und Weise der Behandlung durchaus dem obengenannten Maler.

Von großartigem, erhabenem Charakter ist sodann ein anderes Bildnis eines ernsten, vornehm gekleideten Herrn, der an seiner Mütze eine Medaille mit einer kleinen Figur der heil. Katharina trägt und wohl ganz richtig dem trefflichen Andrea Solari zugewiesen wird. Wäre das Bild nicht so durch und durch übel zugerichtet, so dürfte es gewiß als eines seiner wertvollsten Werke betrachtet werden.

Einige Specimina des anmutigen Mailändischen Raffael, Bernardino Luini, durften in einer derartigen Ausstellung nicht fehlen. In der That finden sich ein paar herrliche Madonnenbilder von ihm ausgestellt, die seiner zartesten, d. h. der sogenannten blonden, hellen Manier angehören, wo das Naturell des Meisters zugleich mit dem durchdringenden, obwohl fast unbewußten, Einfluß Lionardo's recht wahrzunehmen ist. Ihnen reiht sich eine blühende, nur gar zu üppige Mutter Gottes mit dem Kinde von Gaudenzio Ferrari an, welche der reifen Zeit des Meisters angehört und mit großem Fleiße ausgeführt ist.

Von venetianischen Bildern ist ein glänzendes erotisches Bild von Paris Bordone zu nennen, sowie ein sehr lebendiges Porträt eines Prälaten von Moroni. Wichtigeres aber ist unter den Gemälden des Moretto von Brescia vorhanden. Von ihm sehen wir erstens ein großes Altarbild, aus der Brüderschaft von S. Giov. Evangelista in Brescia stammend, welches bekanntlich sein letztes datirtes Werk ist (aus dem Jahre 1554). Es stellt eine Beweinung Christi dar. Sieht in demselben manches auch schon etwas plump und trübe aus, so hat die Malerei doch in der Harmonie der Töne noch einen erheblichen Wert, und das Bild verdient immerhin unter den gediegenen Schöpfungen des Meisters genannt zu werden. Auch eine Wiederholung eines seiner bekannten Altarstücke

in Brescia, eine heil. Ursula mit ihren zahlreichen jungfräulichen Gefährtinnen ist ausgestellt. Doch ist in derselben eher die Hand eines Schülers zu erkennen als die von Moretto selber; die zwei dazu gehörenden Seitenbilder mit zwei kräftigen männlichen Figuren hingegen deuten bestimmter auf die Ausführung des Hauptmalers, der sich ja durch seine ganz eigene tiefe und etwas düstere Farbe, sowie durch seine individuelle starke Formengebung zu erkennen giebt. Heiterer und anmutiger zeigt er sich zuletzt in einem kleineren Madonnenbilde mit den beiden Kindern und der heil. Elisabeth.

Von ausländischen Malern ist nur Lukas Cranach zu erwähnen, der uns hier ganz unerwarteter Weise ein sehr saftiges Bildchen, das die tragische Geschichte von Pyramus und Thisbe vorstellt, darbietet, ein trefflich gut erhaltenes und recht charakteristisches Bild; endlich eine kleine vorzügliche, auf Holz gemalte, echt holländische Vedute (Kanal mit Mondscheinbeleuchtung) von van der Neer, lächerlicherweise als Luca d'Olanda angegeben.

Der übrige Teil der Wände ist mit einer Reihe schöner Tapeten bedeckt, worunter sich sieben Stücke auszeichnen, die von der Domverwaltung geliehen wurden und ursprünglich nach Zeichnungen von Giulio Romano für den Herzog Wilhelm Gonzaga gewirkt worden sind. Reich in kräftigen Farben und Gold ausgeführt, zeigen sie gewaltige Kompositionen, welche sich auf die Geschichten des Moses beziehen.

Zuletzt bliebe noch der Glaskasten mit der bewundernswerten Bronzensammlung zu erwähnen. Es würde uns zu weit führen, das Einzelne davon zu beschreiben, und so begnügen wir uns damit, den prächtigen Triton auf der Muschel von Bernini, die zwei kräftigen Herkulesfiguren von Tacca und den kleinen, zarten vergoldeten heil. Rochus zu nennen. Mehr mag sich jeder je nach Geschmack bei Besuch der Ausstellung merken.

Gustav Frizzoni.

Die Restaurirung des Domes zu Braunschweig.

(Schluß.)

In den letzten Jahren hat sich abermals eine neue Restaurirung des Domes als notwendig herausgestellt; es mußte ein Teil des Mittelschiffgewölbes reparirt werden. Man trat bei dieser Gelegenheit der Frage nahe, ob die kahlen Wände des Langhauses, wo auch nur geringe Spuren alter Malereien gefunden wurden, nicht ornamental dekorirt werden sollten, um Harmonie in das Ganze zu bringen. Dr. Essenwein (nach langer Fahrt kommen wir endlich dem Titel unseres Artikels nahe), der um Rat gefragt wurde, sprach sich für eine Verbindung figürlichen Schmuckes mit ornamentaler Ausstattung aus. Die knapp bewilligten Mittel machten eine Beengung der figürlichen Kompositionen notwendig. Vielleicht, wie es uns scheint, zum Besten der Sache. Dr. Essenwein wurde mit der Arbeit betraut, und die engen Grenzen, die ihm die knappen Geldmittel zogen, zwangen ihn unwillkürlich, in die einfache, epigrammatische Ausdrucksweise jener Zeit einzudringen, deren Werk er hier ergänzen sollte. Dies ist ihm denn auch vollkommen gelungen. Er hat sich ganz in die kirchliche Anschauungsweise des 12. und 13. Jahrhunderts vertieft und das Ergebnis ist ein sehr glückliches. Daß es keine leichte Arbeit war, Gedanken, Augen und Hände fünf Jahrhunderte zurückzustellen, wird jeder Sachverständige einsehen. Die Kritik des modernen Alltagsmenschen ist hier nicht maßgebend, der Dom hat sein kostbares altes Gewand trefflich restaurirt wieder angezogen, nur der linke Ärmel, das nördliche Kreuzschiff, trägt leider noch die Flickerei mit einem modernen Stoffe. Wer sich über das Wesen dieser Restaurirungsart unterrichten will, den verweisen wir auf die citirte Broschüre: „Die Wandgemälde im Dome zu Braunschweig" von Dr. A. Essenwein, in welcher er die Wahl des Inhalts und die Form der Ausführung übersichtlich begründet und beides mit den alten erhaltenen Bildern logisch verbindet.

Da die Seitenschiffe mit dem Mittelschiff infolge der baulichen Veränderungen späterer Zeiten nicht mehr im Einklang stehen, so war die Hauptaufgabe auf das Mittelschiff gerichtet. Beim Eingang, in dem Gewölbe zwischen den Westtürmen, ist der Herr in seiner Herrlichkeit dargestellt, von den Chören der Engel umgeben. Die ungetreuen Engel werden überwunden. Wenn man in das eigentliche Schiff eintritt, sieht man, wie auch Gott durch die Schöpfung in das Reich der Sinnenwelt eingetreten ist. Im ersten Gewölbe zeigt sich also die Schöpfung, das Paradies, die erste Sünde. Als Gegensatz zur Ewigkeit der göttlichen Glorie erscheint in seiner Schöpfung die Begrenzung der Zeit (Tag und Nacht, Wochen, Jahre) und des Raumes mit dem mannigfaltigen Inhalte (die Elemente mit ihren Pflanzen und Tieren). Beigegebene biblische Sprüche erklären den Zweck der Schöpfung, ihre mannigfachen Gebilde sollen ihren Urheber verherrlichen. Auch der Mensch soll sich in jeglichem Alter mit der Natur zum Lobe Gottes vereinen. Die vier Menschenalter versinnbildlichen diesen Gedanken. Die Menschheit wandelt im Schatten der Sünde und des Todes, aber der Herr will Gnade und Barmherzigkeit walten lassen, jedoch erst in der Fülle der Zeit. Der alte Bund ist eine Vorbereitung zum Erlösungswerke. Wenn wir im Chore die vollendete Erlösung erkannt haben, so ist folgerichtig im Kirchenschiff die Zeit vor ihrem Eintritte,

die Vorbereitung des alten Bundes, zur Darstellung gekommen. Hierher gehören denn auch Moses und die Propheten, die nach dem himmlischen Jerusalem hinweisen. Die Propheten erscheinen nicht chronologisch rücksichtlich ihres Lebens, sondern nach der chronologischen Reihe des Wirkens Christi, wie dieses in ihren Weissagungen verzeichnet ist. Am Schlusse derselben, am südlichen Vierungspfeiler, steht der letzte Prophet, Johannes Baptista, der mit dem Finger nach dem Lamme Gottes hinweist, das Heil also nicht in der Ferne sieht, sondern seinen Eintritt in die Wirklichkeit ankündigt.

An den Pfeilern des Langhauses sieht man einzelne Figuren von Heiligen; einige ließen sich ergänzen, zwei, weil vollkommen zerstört, mußten durch neue ersetzt werden. Was die Propheten am Gewölbe als künftig verkünden, dahin weisen die Heiligen als auf etwas Vollendetes hin. Sie stehen hier unten, gleichsam in der Mitte der Gemeinde, um Zeugnis abzulegen. Auf Wunsch des Abtes Thiele wurden an Stelle der verschwundenen die Heiligen Ludger und Ansgar gewählt. Die Wahl ist als eine glückliche zu bezeichnen. Ansgar war Benediktiner von Corvey (der nordische Apostel genannt), und Ludger ist Patron des Herzogtums.

So ist der Gedankengang der neuen Darstellungen geordnet, und man wird zugestehen, daß er in vollem Einklange mit dem erhaltenen Bilderkreise steht. Es ist möglich, daß die alten Künstler in der Gestaltung dieser Gedanken von der neuen Ausdrucksweise abwichen, vielleicht hier und da Einzelnes anders betonten; aber das ist sicher, daß die Restauration vollkommen im Geiste jener Zeit gehalten ist und nichts enthält, was nicht bereits damals Eigentum der künstlerischen Denk- und Ausdrucksweise gewesen wäre.

J. E. Wessely.

Kunstlitteratur.

Sn. **Der von der Stadt Köln veranstaltete historische Festzug**, welcher den Glanzpunkt bei der Feier zur Vollendung des Kölner Domes am 16. Oktober vorigen Jahres bildete, ist von dem Maler Tony Avenarius in einer Reihe von Aquarellen dargestellt, welche nunmehr, durch Farbendruck vervielfältigt, bei K. F. Köhler in Leipzig lieferungsweise erscheinen. In einer Bildgröße von 56 : 21 cm geben die sauber ausgeführten Blätter eine lebendige Vorstellung von dem prächtigen Aufzuge und seinen mit künstlerischem Geschmack angeordneten Gruppen. Die erste Lieferung bringt auf zwei Tafeln die nach dem Entwurf von Fritz Röber zusammengestellte erste Gruppe mit den Bürgermeistern und Patriziern Kölns und deren Gefolge von Bannerträgern, Frauen und Kindern in der Tracht des 13. Jahrhunderts, sowie auf einem dritten Blatte die von Ernst Rober inscenirten Reitergruppen, als deren Hauptfiguren König Wilhelm von Holland und der Stadtgraf von Köln erscheinen. Das ganze Werk, auf 10 Lieferungen berechnet, wird allen Festteilnehmern ein überaus wertvolles Erinnerungszeichen sein.

Sn **Die bildenden Künste in der Schweiz im Jahre 1880.** Unter diesem Titel veröffentlicht der Präsident des Berner Kantonal-Kunstvereins Dr. B. von Tscharner eine sorgfältige Zusammenstellung aller Daten, die sich auf die Kunstbewegung in der Schweiz während des verflossenen Jahres beziehen. Der erste Abschnitt giebt eine Übersicht über die veranstalteten Kunstausstellungen unter Angabe der bemerkenswertesten Kunstwerke, mit denen sie beschickt waren, und der finanziellen Ergebnisse. Der zweite Abschnitt ist den Museen und Sammlungen gewidmet. Sodann wird über die öffentlichen Denkmäler und einzelne besonders hervorragende Kunstwerke neuer und älterer Zeit berichtet, die bei der Kunstbewegung des vorigen Jahres in den Vordergrund getreten sind, ferner über die Kunstlitteratur, die Thätigkeit der Kunstvereine und über die öffentlichen Kunstschulen. Den Schluß bildet eine Totenschau und als Anhang ist ein Jahresbericht über den Berner Kantonal-Kunstverein beigefügt. Die verdienstliche Arbeit wird hoffentlich Anklang genug finden, um zu einer Fortsetzung aufzufordern.

Sammlungen und Ausstellungen.

Kgt. **München.** Von den zahlreichen Kunsthandlungen unserer Stadt entfaltet kaum eine andere eine solche Rührigkeit wie die Fleischmannsche Hofkunsthandlung, im Besitze von Riegner und Sontheimer. Einem fremden Kunstfreunde ist der Besuch ihrer Salons unerläßlich, wenn er sich über den neuesten Stand der Münchener Kunst unterrichten will. So sah ich dieser Tage daselbst das neueste Werk von Gabriel Max, das alsbald an seinen Bestimmungsort, die Galerie eines reichen Nordamerikaners, abging und leider nicht im Kunstverein ausgestellt werden konnte, weil der Eigentümer um schleunigste Übersendung telegraphirte. Es ist schwer, die vom Künstler dargestellte Situation mit ein paar Worten zu kennzeichnen. Vielleicht gab er ihr selber keinen Namen. So mag sich denn jeder das Bild nach seiner Weise deuten! Der Künstler liebt ja Stoffe, die ein Rätsel aufgeben. Ich erinnere nur an seinen „Herbstreigen". Im Schoße eines eben zur Jungfrau erblühenden Mädchens liegt mit Kopf und Oberleib ein gleichalteriger Knabe. Jene hält den Blick auf die Blätter eines Buches in ihrer Hand geheftet, dieser schaut mit rückwärts gebeugtem Haupte träumerisch in den tiefblauen Himmel hinein. Ob seelische Beziehungen zwischen ihnen bestehen, wer möchte es behaupten, wer in Abrede stellen? Die Züge des rothaarigen Mädchens sind weder formschön, noch eigentlich durchgeistigt, aber voll von innerem Leben und von einer gewissen Porträthaftigkeit. Der Junge dagegen zeigt schon jetzt Festigkeit und Willenskraft. Nicht in der Charakteristik der jungen Leute, auch nicht in der Komposition der Gruppe liegt der Schwerpunkt des Bildes; er liegt im Zauber der Farbe. Wüßte man es nicht, man fühlte es hier, daß Max kürzlich aus Venedig heimkehrte, wo er wieder die alten Meister studirte. Einige andere nicht minder wertvolle Arbeiten gingen dieser Tage aus den Fleischmannschen Salons nach Wien. Albert Keller variirte ein pikantes Thema in seiner feinen geistreichen Weise: eine junge elegante Dame mit einem reizenden Gesichtchen schlüpft in ihr Kleid. Gestern ein Griff ins antike Leben und heute ein anderer ins modernste. Und überall, im altrömischen Bade wie im Boudoir der Gegenwart, dieselbe Zartheit der Auffassung, dieselbe Durchgeistigung der Form, dieselbe Anmut des Gedankens, die nämliche Harmonie der Farbengebung, die nämliche Delikatesse der Technik. Eduard Grützner schwingt seit einiger Zeit nicht mehr wie früher die Geißel über das Mönchtum, behandelt vielmehr mit Liebe dessen poetische Seiten. So auch in seinem neuesten „Konzert im Kloster", das, wie seine figurenreichere „Siesta im Kloster", mit Hingebung musizirende Mönche zeigt, denen der Abt und andere aufmerksam zuhören, das letztgenannte Bild aber an Abrundung der Komposition und Feinheit des Kolorits noch übertrifft und wohl des Meisters beste Leistung genannt werden darf.

Fd. **Der Berliner Nationalgalerie** ist jetzt das auf der letzten akademischen Kunstausstellung durch die Verleihung der goldenen Medaille ausgezeichnete Gemälde von Vaclav Brožík einverleibt, das in figurenreicher Komposition von lebensgroßem Maßstabe den Empfang der Gesandten des Königs Ladislaus von Ungarn und Böhmen am Hofe Karls VII. von Frankreich und die Überbringung

der Brautgeschenke an die den Mittelpunkt der Darstellung bildende jugendlich schöne Prinzessin Madeleine schildert. (Vergl. Zeitschrift f. b. K. XVI, S. 15.) Von dem bisherigen Besitzer, dem Baron Emil von Erlanger in Paris, der Berliner Sammlung als Geschenk überwiesen, ist das Bild seit dem Ankauf der „Parforcejagd" von Max Gierymski 1874 die erste Arbeit eines Künstlers nichtdeutscher Nationalität, die in der Galerie Aufnahme gefunden hat. Bedenken, wie sie bei der Erwerbung jenes Bildes im Hinblick auf die russisch-polnische Abkunft des Malers laut wurden, obschon derselbe, was übrigens auch von Brozik gilt, seine künstlerische Ausbildung der Münchener Schule verdankte, werden dem kostbaren Geschenk gegenüber schwerlich geäußert werden. Ohnehin wird man sich früher oder später wohl dazu entschließen, den Rahmen der Nationalgalerie weiter zu spannen und bei den Erwerbungen auch besonders hervorragende Werke von Ausländern ins Auge zu fassen, zumal da die Wagenersche Sammlung, die bekanntermaßen den Grundstock der Nationalgalerie bildet, bereits gegen 50 Arbeiten von mehr als 30 Vertretern der französischen, belgischen, holländischen und italienischen Malerei umfaßt. Dem Publikum und den Künstlern würde damit in gleicher Weise gedient sein.

Die 12. Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause wurde am 19. Mai geschlossen. Am 21. Mai eröffnete die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens die Ausstellung derjenigen Kunstwerke (Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen), welche dem österreichischen Kronprinzenpaar anläßlich seiner am 10. Mai vollzogenen Vermählung von verschiedenen Städten und Korporationen als Geschenke überreicht wurden.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Ein Geschichtsbild im Kunstverein ist, um mit Horaz zu sprechen, ein seltener Vogel; darum durfte man auf die vom Verein für historische Kunst angekaufte „Luxuspredigt Savonarola's in Florenz" von unserem Münchener L. v. Langenmantel immerhin gespannt sein, und das um so mehr, als seine 1876 ausgestellte „Verhaftung Lavoisiers" ein ungewöhnliches Talent verriet. Angesichts des neuen Bildes kommt man zu der Überzeugung, daß das Talent sich allerdings bewährt hat, aber durch die Schule auf Abwege geführt worden ist. Soll ein Kunstwerk irgend einer Art packen, so muß es vor allem eigenartig sein. Das aber ist Langenmantels Savonarola keineswegs: jeder andere begabtere Schüler Piloty's hätte das Bild in ganz gleicher Weise malen können. Es trägt nicht die Signatur des Künstlers, dem es seine Entstehung verdankt, sondern nur den allgemeinen Typus der Piloty-Schule. Dazu kommt, daß es weder einheitlich gedacht, noch technisch und koloristisch einheitlich empfunden ist. So erweist sich die Künstlergruppe rechts im Vordergrunde als aus alten Porträts italienischer Meister zusammengestellt und steht nach Auffassung und Behandlung mit der Frauengruppe nächst Savonarola nicht im Einklang. Wo es an Vorbildern fehlte, macht sich das Modell viel zu sehr geltend. Als echter Piloty-Schüler hatte Langenmantel zunächst den Effekt im Auge. Daher die goldstrotzende Kirche (nebenbei bemerkt wohl der gelungenste Teil des Bildes) und der zu Savonarola's Füßen aufgehäufte Kram von Kostbarkeiten aller Art, bei deren Anblick man sich unwillkürlich fragt, woher die zerknirschten Zuhörer inmitten der Predigt all die Dinge, wie eine vergoldete Venusstatue, den [illegible], die Spielkarten ꝛc. genommen haben mögen. Im allgemeinen begegnet man nur dem Ausdruck der Trauer. Von leidenschaftlicher Ergriffenheit, wie sie einerseits den feurigen Worten des asketischen Mönches, andererseits dem lebhaften Naturell des italienischen Volkes entspricht, findet sich nirgends eine Spur. Unsere deutschen Frauen sind kühler angelegt als ihre Schwestern jenseits der Alpen, aber sie rissen sich in den Luxuspredigten des Johann von Capistrano das Geschmeide vom Leibe und warfen es ihm zu Füßen, während sich Langenmantels Italienerinnen ihrer Wertsachen so ruhigen Blutes entledigen, als spendeten sie einen Peterspfennig. Kurzum, was dem Bilde bei allen Vorzügen des Kolorits und der Technik fehlt, ist Innerlichkeit. Das aber ist erfahrungsgemäß mehr auf Rechnung der Schule als des Künstlers zu schreiben. Der erste Entwurf, den ich vor fünf oder sechs Jahren sah, war nach jeder Richtung bedeutender und durchaus eigenartig, hatte sich aber des Beifalls Piloty's, dessen Schüler Langenmantel damals war, nicht zu erfreuen. Der begabten Bertha Sick „Vittoria Accoromboni, welcher der von Luigi Orsini gedungene Mörder naht", erinnert einigermaßen an Gabr. Max, sowohl in der Wahl des Gegenstandes als in dessen Behandlung, namentlich in koloristischer Beziehung. Der große historische Zug fehlt aber hier wie in des Frls. Andrzeykowicz „König Ladislaw Lokjotek". Die lebensgroße Figur des Königs ist gut gezeichnet und die Ausführung untadelhaft; doch hat ein absolut passiver Verzicht — Lokjotek wurde von dem Böhmenkönig Wenzel vertrieben und verbarg sich in den Karpathen, wo er von Landleuten unterstützt wurde — wenig Anspruch auf unsere Sympathie. Strzakeliki führt dem Beschauer in einem figurenreichen Bilde eine polnische Familienscene vor, in der junge Brautleute die Hauptpersonen bilden. Seine Technik mit dem mehr oder minder unvermittelten Nebeneinandersetzen ungebrochener Farben weist auf die Eigentümlichkeiten der hiesigen polnischen Künstlerkolonie hin. Jos. Brandts „Gefangennahme eines türkischen Vorpostens durch polnische leichte Reiterei zu Anfang des 17. Jahrhunderts" fällt zunächst durch die kolossalen Maßverhältnisse auf, denen der Gehalt der Komposition keineswegs entspricht. Das Bild zerfällt zudem in zwei Reitergruppen, die lediglich durch den Lasso miteinander verbunden sind, der den Türken vom Pferde gerissen hat. Die Detaildurchbildung ist wieder eine außerordentlich gewissenhafte. — Weißhaupts „Idylle" stellt sich zwischen das Genre und die reichstaffirte Landschaft, doch möchte sie besser dieser beigezählt werden. Er hat sich die alten Niederländer zum Vorbilde genommen, doch ist ihm dabei die eigene Originalität abhanden gekommen. Dagegen hat uns Andersen-Lundby in seiner „Winterlandschaft bei Tauwetter" gezeigt, mit welcher Hingebung er die Natur nachempfindet und wie frappant er diese Empfindung zum Ausdruck zu bringen vermag. Von den Landschaften wären Th. Kotschs „Eichenschlag" mit der köstlichen Tönung des Mittelgrundes, Leineders „Partie am Gardasee", Tina Blau's köstlicher „Blick auf eine holländische Stadt", ein fein empfundener „Sonnenuntergang" von Ferd. Knab, eine prächtige Flußlandschaft von Staebli und ein „Norwegischer Frühling" von Johannsen zu nennen. Das Tiergenre war durch „Rindvieh" von Hermann Baisch glänzend vertreten, das Interieur durch eine höchst gediegene „Küche" von Hall, nicht minder der Kupferstich durch ein vortreffliches Blatt von Linder nach Paul Veronese's „Judith mit dem Haupt des Holofernes" im Belvedere in Wien. Die Plastik endlich repräsentirte Julius Zumbuschs Büste des verstorbenen Professors der Philosophie Johannes Huber.

Vermischte Nachrichten.

Rgt. **Denkmäler für bayerische Feldherren.** Seit dem Ableben des Generals L. von der Tann geht das Gerücht, der König gedenke ihm und dem General von Hartmann, der jenem schon vor Jahren im Tode vorausgegangen, Denkmale errichten zu lassen, als deren Aufstellungsplatz man die Feldherrnhalle bezeichnet. Und in der That ließe sich ein für diesen Zweck passenderer Platz kaum denken. Die beiden Statuen Tilly's und Wrede's stehen in der riesigen Halle so einsam, daß es wahrhaft zum Erbarmen ist, und die Halle, die jeder weiteren plastischen oder malerischen Ausschmückung entbehrt, könnte durch die Aufstellung zweier weiterer Statuen ohne Zweifel nur gewinnen. Bei dieser Gelegenheit mag an einen unmittelbar nach dem Frankfurter Frieden von München ausgegangenen Vorschlag erinnert werden, der die weiten Wandflächen der Halle mit Fresken geschmückt wünschte, welche die Erinnerung an die Mitwirkung der bayerischen Armee bei den Erfolgen der Deutschen in Frankreich festhalten sollten.

Sn. **Die Friedrich-Eggers-Stiftung in Berlin** hat wieder um über 500 Mark zu einem Stipendium zu verfügen und fordert zur Bewerbung nach Maßgabe ihres Statuts auf. (Vergl. die Anzeige in voriger Nummer.) Die Stiftung hat sich auch im Laufe von sechs Jahren finanziell soweit entwickelt, daß sie nunmehr über ein Kapital von rund 19 700 Mark verfügt. Für das Stipendienjahr 1881/82 hat

sie dem Maler und Lithographen Wilh Geißler in Berlin eine Unterstützung von 500 Mark zur Vollendung seines Vorlagenwerkes „Handzeichnungen berühmter Meister“ verliehen.

Für den Erweiterungsbau des Wiener Künstlerhauses haben bisher à fonds perdu gespendet: Der Gemeinderat der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien 10 000 Fl., die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens 5000 Fl., Herr F. W. Crone 2500 Fl., Se. Excellenz Edmund Graf Zichy 2000 Fl., Herr Alfred Freund und Ludwig Freiherr von Oppenheimer je 300 Fl., und Herr O. R. von Weber in Prag 3000 Fl. in Papierrente. — Zum Garantiefonds für die 1. internationale Kunstausstellung 1882 in Wien haben gezeichnet: 10 000 Fl. die Herren Nathaniel und Albert Freiherrn von Rothschild; je 5000 Fl. die Herren Professor Heinr. von Angeli, Nikolaus Dumba, E. A. Fleischmann in München, Gebrüder Gutmann, Excellenz Leop. Friedrich Freiherr von Hofmann, Excellenz Graf Ernst Hoyos-Sprinzenstein, Baurat Heinr. v. Hügel, Moriz Freiherr v. Königswarter, Graf Karl Lanckoronski, Theodor Freiherr v. Liebenberger, Se. Durchlaucht Fürst Johannes von und zu Liechtenstein, L. Lobmeyr, Prof. H. Makart, Alex. Markgraf von Pallavicini, Leop. Ritter v. Popper, Karl Preysing, Karl Freiherr v. Schwarz, Moriz Szeps, Eduard Freiherr v. Todesco, Rudf. Ritter v. Waldheim, Eduard Ritter v. Wiener, Excellenz Graf Hans Wilczek, Moriz Freiherr v. Wodianer, Excellenz Graf Edmund Zichy und Alb. Ritter v. Zinner; 1000 Fl. Gräfin Herberstein-Dietrichstein; je 3000 Fl. Wilh. Adensamer, Graf Otto Chotek, Excellenz Graf und Gräfin Clam-Gallas, Se. Durchlaucht Fürst Ferd. Kinsky, J. C. Ritter von Klinkosch, Alfred Freiherr v. Liebig, Vincenz Miller Ritter von und zu Aichholz, Max Freiherr von Springer, Friedr. Freiherr v. Schey, Franz Ritter v. Schoeller, Heinr. Freiherr v. Trenk-Tondern, und Wagenmann, Seybel & Co.; je 2000 Fl. die Herren Moriz Gerold, Prof. Karl Freiherr v. Hasenauer, Franz Freiherr v. Klein, Graf Johann Larisch-Mönnich, Franz Freiherr v. Mayr-Melnhof, Se. Durchlaucht Fürst Joh. Adolf zu Schwarzenberg, Moriz Freiherr v. Schnapper, Graf Erwin Schönborn-Buchheim, Franz Freiherr v. Wertheim und Prof. Kaspar Zumbusch; je 1000 Fl. die Herren Johann Benk, Graf Rudolf Hoyos, Karl von Kraßer, Durchlaucht Fürst Othenio Lichnowsky, Max Loicher, Se. Durchlaucht Fürst Richard Metternich, Anton Scharff, Se. Durchlaucht Fürst Schönburg-Hartenstein, Dr. Max Strauß und August Zang.

Vom Kunstmarkt.

Bei der Versteigerung der Kunstsammlung Disch in Köln wurden für einzelne hervorragende Stücke ganz außerordentliche, in Deutschland bisher unerhörte Preise gezahlt. **Wir geben nachfolgend eine Übersicht der interessantesten** Auktionsresultate. — I. Kunst-Töpferei. Nr. 21. Kumpiger Majolikateller auf Fuß mit dem Raube der Proserpina 945 Mk. (Kunsthändler Salomon, Dresden). — Nr. 30. Apostelkrug 1210 Mk. (Brgmstr. Thewalt, Köln). — Nr. 38. Siegburger Ringkrug in Palissymanier 1550 Mk. (Dr. Figdor, Wien). — Nr. 39 und 41. Siegburger Sonnatenkrug mit italienischen Renaissancefries, datirt 1591, und große Schnelle mit den Monatsbeschäftigungen und Inschrift v. 1513, 510 Mk. resp. 2000 Mk. (Frhr. A. von Oppenheim, Köln). — **Nr. 54. Siegburger Pilgerflasche, abgeflacht, mit rautenförmigem** Wappenschild 630 Mk. (Thewalt, Köln). — Nr. 66. Raerener Henkelkrug mit abgeflachtem Körper, auf der Vorderseite Wappenmedaillon v. 1595, 6050 Mk. (Kunsthändler Mayer, Berlin). — Nr. 78. Riesenkrug mit 5 Stadtwappen und Umschrift v. 1578, 2080 Mk. (Derselbe). — Nr. 97. Nassauer Schnabelkrug mit Porträtmedaillons 1…0 Mk. (Bankdirektor Oelbermann, Köln). — Nr. 115. Nassauer Ringkrug mit Sternzacken Ornament 6385 Mk. (Mayer, Berlin). — Nr. 116. Nassauer Riesensternkrug mit Wappenschild v. 1675, 2000 Mk. (Seligmann, Paris). — Nr. 175. Drei Delfter Vasen, blau bemalt, mit Blumen, Ranken, Tieren 800 Mk. (Suermondt, Aachen). — Nr. 176. Drei ähnliche Vasen, gerippt, mit Medaillons 940 Mk. (Oelbermann, Köln). — **II. Glasindustrie. Nr. 377. Emaillirter,** deutscher Deckelpokal auf Fuß mit Jagddarstellung 1010 Mk. (Salomon, Dresden). — Nr. 378. Emaillirter Humpen mit **Reichsadler v. 1600, 800 Mk. (Seligmann, Paris). — Nr. 383.** Emaillirtes Glas mit reitenden Kurfürsten 1100 Mk. (Baron von Erlanger, Frankfurt). — Nr. 397. Kleines blaues Kelchglas mit Knöpfen in aufgeschmolzenen Ösen und zwei emaillirten Brustbildern von Orientalen v. 1592, deutsches Fabrikat 805 Mk. (Mayer, Berlin). — Nr. 398. Cylindrischer Trinkhumpen in radirter, golderhöhter Ornamentation den Reichsadler darstellend 750 Mk. (Direktor Franks, London). — **Nr. 461. Venetianisches Flügelglas mit Deckel; auf dem** Kelche der kaiserl. Doppeladler und eine Inschrift in Diamantgravirung v. 1666, 160 Mk. (Thewalt, Köln). — Nr. 495. Venetianischer Pokal mit cylindrischer, nach unten rund ausladender Kuppe, ornirt mit aufgeschmolzenen Mascarons 830 Mk. (Derselbe). — Nr. 598 bis 600. Drei Rundscheiben in gebranntem Glase mit Wappenschilden **von Engeln gehalten. Um 1500. 970 Mk. (Baron von** Erlanger, Frankfurt). — III. Arbeiten in Elfenbein. **Nr. 618. Madonnen-Statuette mit gefaltenen Händen,** 14. Jahrh. 1000 Mk. (Charvet, Paris). — Nr. 621. Stand**bild, die h. Magdalena mit der Salbbüchse im Kostüm des** 16. Jahrh. 1100 Mk. (Derselbe). — V. Arbeiten in **Metall. Nr. 654. Romanischer Reliquienschrein mit Engel**medaillons und Wappenschilden in Grubenschmelz 1270 Mk. **(Kunsthändler Cools, Brüssel). — Nr. 658. Ostensorium in** Form einer kleinen gotischen Monstranz 2300 Mk. (Kunsthandlung Gebr. Bourgeois, Köln). — Nr. 665. Kruzifix in Bergkrystall 1690 Mk. (J. M. Heberle, Köln). — Nr. 666. Gotischer Kelch mit zierlich durchbrochenem, von einer Minuskelinschrift umzogenen Fuße 900 Mk. (Museum zu Brüssel). — Nr. 668. Gotischer Kelch mit emaillirten Heiligen- und Engelsfiguren 1000 Mk. (Kunsthändler Bon, Paris). — Nr. 685. Silbervergoldeter, gebuckelter Deckelpokal 620 Mk. (Thewalt, Köln). — Nr. 688. Silbervergoldeter Becher mit Landschaften in Renaissance-Kartuschen 1600 Mk. (Gebr. Bourgeois, Köln). — Nr. 731. Sechseckiger Hand**spiegel mit mythologischer Darstellung, von Laubwerk umrahmt, in getriebenem Silber 870 Mk. (Banquier R. Stein, Köln). — Nr. 766. Renaissance-Standuhr, turmförmig, mit** gravirtem Wappen und Kostümfigur 590 Mk. (Thewalt, Köln). — Nr. 767. Renaissance-Uhr auf zierlichem, von Löwen **getragenem Ständer 600 Mk. (Gebr. Bourgeois). —** VI. Waffen. Nr. 862. Ritterhalskragen, Messing vergoldet, mit lebendig bewegter Darstellung einer Reiterschlacht in **hochgetriebener Arbeit 1520 Mk. (Thewalt, Köln). — Nr. 878.** Radschloßbüchse mit Jagdscenen auf dem reich eingelegten Schafte 600 Mk. (Derselbe). — Nr. 882. **Schwert aus der Maximilianszeit mit breiter, golddamaszirter Klinge und vergoldetem Broncegefäße 600 Mk. (Derselbe). — Nr. 903. Dolch mit eisengeschnittenem Knaufe und Parirstange 300 Mk. (Derselbe). — Nr. 909. Schweizer Dolchscheide in Goldbronce mit figurenreicher Komposition im Kostüme des 16. Jahrh. 1760 Mk. (Derselbe). — VII. Arbeiten in Holz. Nr. 960.** Gotische Madonnen-Statuette auf Konsole in Eichenholz 2300 Mk. (Gebr. Heberle, Köln). — Nr. 1015. Zwei Zimmerthüren mit Füllungen in Holbein-Laubwerk 1400 Mk. (Charvet, Paris). — Nr. 1026 und 1027. Zwei Füllungen aus einem Renaissancebett mit vortretenden Büsten, um**rahmt von phantastischen Laubwerk-Motiven, burgundische** Arbeit v. 1512, 1200 Mk. (Frhr. A. v. Oppenheim, Köln). — Nr. 1030, 1031 und 1083. Zwei ähnliche Füllungen **nebst** den kandelaberförmigen Säulen desselben Bettes 1100 Mk. (Thewalt, Köln). — VIII. Textile Arbeiten. Nr. 1093. **Acht flandrische Gobelins mit reichen Parkansichten und** Kostümfiguren des 17. Jahrh. 14000 Mk. (Gebr. Pallenberg, Köln). — IX. Arbeiten in Stein, Wachs, Leder **u. s. w. Nr. 1107. Fragment einer kirchlichen Architektur mit den Standbildern der h. Agnes und der h. Dorothea unter reizvoll ausgeführten gotischen Baldachinen 300 Mk. (Stadt Köln). — Nr. 1131. 23 Bahnen einer goldgemusterten Ledertapete mit farbenprächtigen Blumen 2100 Mk. (Nellessen, Aachen). — XI. Möbel und Geräte. Nr. 1158.** Schmuckschränkchen mit in Ebenholz und Elfenbein eingelegten Schubladen, die Arabesken und Tierfiguren zeigen, **870 Mk. (Suermondt, Aachen). — Nr. 1170. Schildpattschrank mit vergoldeter Metallanwendung und gemalten** Landschaften auf den Alabasterplatten der Schiebfächer 6500 Mk. (Frau Franz Disch, Wiesbaden). — Nr. 1172.

Aufsatzschrank in Marqueteriearbeit mit biblischen Darstellungen 17. Jahrh. 10000 Mk. (de Galhau, Wallerfangen). — Nr. 1173. Geschnitzter Aufsatzschrank mit alttestamentarischen Vorgängen 5100 Mk. (Derselbe). — Nr. 1174. Geschnitzter Aufsatzschrank mit allegorischen Figuren auf den Thürfeldern 1200 Mk. (Rittmeister von Fruhbuß, Malmedy). — Nr. 1178. Doppelflügeliger Säulenschrank mit Kostümfiguren in Intarsienumrahmung 4200 Mk. (Vieweg, Braunschweig). — Nr. 1180. Renaissance-Eichenschrank mit vier Heiligenstatuetten 950 Mk. (Thewalt, Köln). — Nr. 1182. Renaissance-Humpenschrank mit Wappen in Laubwerkumrahmung auf den Thüren 3300 Mk. (Suermondt, Aachen). — Nr. 1194. Schreibsekretär in Boulearbeit 1100 Mk. (E. von Rath, Köln). — Nr. 1209 und 1210. Zwei venetianische Spiegel mit buntfarbigen Laubwerkborduren in aglomerirtem Glase 2790 Mk. (Commerzienrat Heil, Worms). — Nr. 1275. Neun Holzstühle mit durchbrochen geschnitzter, von Löwenköpfen bekrönter Rückwand, 17. Jahrh., 1050 Mk. (Vieweg, Braunschweig). — XII. Gemälde. Nr. 1338. Interieur mit musizirenden Kostümfiguren von Antony Palamedes 6600 Mk. (Gebr. Bourgeois, Köln). — XIII. Antiken-Kabinet. Nr. 1356. Gehenkeltes, mit aufgeschmolzenem Netzwerk teilweise überfangenes Becherglas 5800 Mk. (Hoffmann, Paris). — Nr. 1357. Fragment einer Schale mit 12 goldkonturirten Medaillons in der Art der Katakomben-Gläser 6400 Mk. (Direkt. Franks, London, British Museum). — Nr. 1360. Kugelförmige Phiole mit ciselirter griechischer Umschrift 1700 Mk. (Rollin, Paris). — Nr. 1361. Becherförmiges gravirtes Glas mit [illegible] 8000 Mk. (Hoffmann, Paris). — Nr. 1368. Flasche in Gestalt eines hohl gegossenen in der Sella sitzenden, die Syrinx spielenden Affen 3000 Mk. (Thewalt, Köln). — Nr. 1370. Trinkhorn, mit blauen Fäden umsponnen 700 Mk. (Provinzialmuseum, Bonn). — Nr. 1378. Gehenkelte Kasette in Form einer Traube 1750 Mk. (Hoffmann, Paris). — Nr. 1384. Gefäß in Form eines [illegible] auf vier Füßen 1000 Mk. (Derselbe). — Nr. 1401. Sammlung von 200 Fragmenten antiker Glasflüsse 900 Mk. (Museum, [illegible]). — Nr. 1403. Façonnirte Schale in [illegible]glas mit zierlicher Handhabe 1800 Mk. (Rollin, Paris). — Nr. 1430. Henkelkännchen, türkisblau, mit cannelirtem Henkel und Spiralfäden in opakem gelblichem Glase 750 Mk. (Castellani, Rom). — Nr. 1788. Goldener Armring mit rautenförmigen und kreisrunden Ornamenten aus frühfränkischer Zeit 500 Mk. (Charvet, Paris). — Nr. 2171. Hohe [illegible] Vase von terra sigillata mit Reliefdarstellung eines Stiergefechtes und weißer Aufschrift 1670 Mk. (Derselbe). — Der Andrang von Liebhabern und Kunsthändlern zu der Auktion war ein ungewöhnlich lebhafter; um den Erwerb einzelner Objekte entspann sich geradezu ein internationaler Wettkampf. Für Fabrikate der rheinischen Töpferei des 16. und 17. Jahrhunderts sowie für Kunstmöbel aus dieser Zeit sind in Deutschland höhere Preise noch nicht verzeichnet worden.

Zeitschriften.

Chronique des Arts. No. 18.

Les musées des départements. [illegible], von A. de L.

The Academy. No. 471 u. 472

[illegible] von C. [illegible] Watson.

Revue des Arts décoratifs. No. 13.

[illegible] des arts décoratifs, von Ph. de Chennevières. — [illegible] von A. Darcel. — [illegible] Lyon [illegible] XIII. (Suite), von P. [illegible].

Journal des Beaux-Arts. No. 9.

[illegible] Le Salon de 1881, von H. [illegible].

Hirth's Formenschatz. No. 7.

[illegible] von Daniel Marot. — Abbildung eines Bandes sogen. Points, angeblich italienische Arbeit.

Christliches Kunstblatt. No. 5.

[illegible] Karl Hermann aus Dresden. — [illegible] Verwendung der [illegible] (Forts.)

Mittheilungen des k. k. Oest. Museums. No. 188.

Die Schulausstellung im Österr. Museum. — Eine Denkschrift des preussischen Unterrichtsministeriums über gewerbliche Fachschulen. — [illegible] Vortrag von Dr. F. Linke.

Deutsche Bauzeitung. No. 39.

Die Konkurrenz [illegible] Rheinbrücke bei Mainz. — Die [illegible] Wilhelms-Universität zu Strassburg.

L'Art. No. 333 u. 334.

[illegible], von L. Hagonnet. — Le Salon de 1881, von René Ménard. — [illegible] de Saint Jean [illegible] XIV. siècle, von Goudard-[illegible]. — Le Salon de 1881, von René Ménard.

Gewerbehalle. No. 5 u. 6.

[illegible] gez. u. aufgen. v. Prof. F. [illegible] v. L. F[illegible] in Paris. — [illegible] v. Jos. Z[illegible] in London. — [illegible] und [illegible], entw. v. [illegible] v. L. Pab[illegible]. — Sculptirte Fries [illegible] Orleans (16. Jahrh.). — Tisch in [illegible] mit eingelegten Ar[illegible], aufgen. v. L. Lange. — [illegible], Tisch, Lantern und Stuhle, entw. [illegible] v. A. [illegible] in Mainz. — Holzschnitzereien mit [illegible], deutsche Arbeiten des 17. u. 18. Jahrh., [illegible] von Diebold Schillings Chronik der Stadt und [illegible] — [illegible], eingelegte Holzarbeiten, entw. v. [illegible] Majolikaschüssel, italienische Arbeit aus [illegible] Urbino (1500—1540).

Gazette des Beaux-Arts. No. 187.

La collection de tapisseries de M. Spitzer. (Mit Abbild.) — La [illegible] du Panthéon, von Ph. de Chennevières. — La peinture décorative au XIX siècle: Puvis de Chavannes, von Arthur Baignères. (Mit Abbild.) — Le livre de souvenirs d'un sculpteur florentin au XV. siècle: Maso di Bartolommeo, dit le Masaccio, von Charles Yriarte. — Paul Lenoir [illegible] et l'opéra, von Jules [illegible]. (Mit Abbild.) — Collection Frédéric Hartmann, von Alfred de Lostalot. (Mit Abbild.) — Etudes administratives II: Les [illegible] et les associations artistiques à l'étranger, von Marius Vachon.

16. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

16. Juni

Nr. 36.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Krugausstellung im Österreichischen Museum.

Ein Kulturhistoriker des fünften Jahrtausends wird vielleicht einmal die Behauptung aufstellen, daß die „alten Germanen" vom 14. bis zum 18. Jahrhundert noch dem Fetischdienste ergeben waren. „Wir finden, wird er schreiben, aus dieser Zeit zahlreiche Objekte aus Thon, Steinzeug, Glas, Porzellan und Metall, die so sorgfältig, mannigfach und liebevoll ausgeführt sind, daß wir mit Sicherheit annehmen können, es hier mit Kultusobjekten zu thun zu haben. In ihrer Form weichen sie zwar von der menschlichen Gestalt ziemlich stark ab, obwohl wir bei vielen Köpfe, Arme, ja selbst Beine antreffen, im übrigen aber zeigen sie durchweg so entschieden individuellen Charakter, daß wir diese Dinge unmöglich als bloße Gebrauchsgegenstände ansehen können. Es scheint vielmehr, daß sie, sowohl öffentlich als auch im Hause aufgestellt, Gegenstände religiöser Verehrung waren. Viele dieser Götzen sind mit Namen beschrieben, offenbar bestimmte Haus- und Familiengötter. In allen Lagen des Lebens wurden sie angerufen und in kurzen Sprüchen, welche auf der Vorderseite des Gottes angebracht sind, fordert dieser zum Frohsinn, ja selbst zur Ausgelassenheit auf, spendet Trost, oder spricht zu den Gläubigen Worte tiefer Lebensweisheit".

Ein solcher Irrtum ist keineswegs ausgeschlossen, wenn die germanische Nation einst von der Erde verschwunden sein wird. Denn dann lebt kein Volk mehr, das für die Poesie des Trunkes das rechte und wahre Verständnis hat, das in einem kräftigen Schluck die beste Waffe gegen alles Ungemach des Lebens findet. Daß das köstliche Naß sich auch in köstlichen Gefäßen präsentire, ist eine notwendige Folge dieser Schwärmerei. In welcher Weise aber für solchen Zweck die glücklichsten Formen gefunden wurden, ist charakteristisch für den Geist der deutschen Kunst, ihre unerschöpfliche Phantasie und Gewandtheit. Die Schönheit allein kann bei uns einem Kunstwerk nie zu größerer Popularität verhelfen, es muß, und sei es selbst auf Kosten der Schönheit, auch sinnig, bedeutungsvoll und reich an mannigfaltigen Beziehungen sein. Gilt dies von der hohen Kunst, so ist es im Kunstgewerbe noch viel mehr der Fall. Die reine Freude am Schönen um seiner selbst willen, wie sie etwa der Italiener empfindet, ist dem Durchschnittsmenschen in Deutschland fremd.

Diese Prinzipien, auf das liebste Hausgerät angewendet, mußten in den verschiedenen Gegenden Deutschlands im Verlaufe mehrerer Jahrhunderte einen Reichtum der Produktion hervorbringen, dessen Überblick für uns Epigonen ebenso lehrreich wie lustig und gemeinverständlich ist. In der That hat mit dem Aufschwunge der modernen Kunstindustrie kaum irgend ein Produkt so schnell wieder Anklang und Verbreitung gefunden wie die „altdeutschen" Krüge. Man nimmt in unseren Tagen allerdings oft mit recht schlimm geratenem Zeuge vorlieb; desto wohlthuender ist es, sich einmal in einer großen Sammlung alter Krüge von den Eindrücken unserer keramischen Magazine zu erholen.

Da steht das harte unverwüstliche Geschlecht der Steinzeugkrüge vom Niederrhein. Von Mainz bis Köln, vereinigt in vier große Töpfergilden, beteiligten sich einst zahlreiche Orte an dieser Industrie. Da

wurden die schlanken hohen Schnellen, die Ring- oder Wurstkrüge, die Bartmänner, die Pilgerflaschen, die zierlichen Kannen, die verschiedensten Trinkgefäße vom niedlichen Kinderbecher bis zum gewaltigen Humpen angefertigt. Im Nassauischen blühten allein 16 Töpferniederlassungen, unter denen Höhr und Grenzhausen die bedeutendsten waren. In beiden Orten wird diese Industrie bis zum heutigen Tage schwunghaft betrieben, und neues sowohl wie altes finden wir auf unserer Ausstellung. Aber die neuen giftigblauen Erzeugnisse von Höhr, die sich im Sitzungssaale auf einem Tisch zusammendrängen, können uns gegenüber den schönen alten Krügen im Saal VI. wenig gefallen. Recht gut sind dagegen die neuen Erzeugnisse von Grenzhausen. Sie bleiben jedoch nicht allein bei dem alten nassauischen Genre, welches sich durch hübsch verteilte kleine Rosetten und sternartige Muster auszeichnet, sondern haben sich auch jener Gattung bemächtigt, welche einst in der Gegend von Aachen und Köln gepflegt wurde. Die Arbeiten sind aus Stückformen gepreßt, schön gegliedert, reich ornamentirt, einfarbig oder mit braunen, blauen oder violetten Ornamenten versehen. Eine Gattung ist jedoch in unserer Zeit gänzlich ausgestorben, das gelblich weiße Steinzeug von Siegburg bei Köln. Ein Schrank in der Mitte des Saales zeigt uns die reizendsten Arbeiten dieser Töpfergilde, welche, nachdem sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ihre Blüte erreicht hatte, im 30jährigen Kriege völlig zu Grunde ging. Siegburg wurde von den Schweden zerstört, und die ausgewanderten Töpfer fanden nirgends mehr den feinen guten Thon, die Hauptbedingung für die Erzeugung dieser Ware. Nirgends hat die zarte und scharfe Ausführung des plastischen Ornamentes einen solchen Grad der Vollendung erreicht wie hier. Nur mit den besten Metallarbeiten lassen sich diese Kannen, Becher und Krüge vergleichen.

Nicht weit davon stehen die unter dem Namen Kreußener Steinzeug bekannten Gefäße. So viele und verschiedene Arbeiten dieser Gattung dürften wohl noch in keiner Ausstellung beisammen gewesen sein. Wenn jemals die Zweifel berechtigt waren, daß die kleine Stadt Kreußen südlich von Baireuth allein alle diese Stücke verfertigt hat, so ist es hier der Fall. Einfache und prächtige Arbeiten stehen hier in reicher Auswahl. Freilich dürfen wir nur im Geiste wählen; um so rücksichtsloser berauben wir den Schrank fast seines ganzen Inhalts. Diese Krüge waren im 17. Jahrhundert in Franken, Sachsen, dem Voigt- und Egerlande offenbar ein beliebter Modeartikel. Wir sehen hier, daß mit den in den keramischen Werken aufgezählten Ornamentmotiven der dekorative Schatz dieser Gefäße noch lange nicht erschöpft ist. Denn wir finden neben den bekannten Apostel-, Jagd-, Kurfürsten- und Planetenkrügen noch solche mit Brustbildern, meistens einem Herrn und einer Dame, einige mit Reitern, andere mit Päpsten und Kaisern, einen mit dem Bildnis des Königs Karl von Schweden, mehrere mit dem Pelikan, viele mit Wappen, unter denen das kursächsische besonders häufig ist, manche wieder mit der Madonna oder anderen Heiligen, und endlich eine Anzahl von Trauerkrügen. Bei einem Leichenschmause nämlich ruhte der gewohnte Krug, und an seine Stelle trat der Trauerkrug mit ernsterer Ornamentirung, meist aus grauem Steinzeug mit Rosetten in Weiß und Schwarz.

Nicht zahlreich sind dagegen die sogenannten Hirschvogelkrüge in der Ausstellung vertreten. Sollen das wirklich jene Werke sein, von welchen ein Zeitgenosse, der Nürnberger Stadtschreiber Neudörfer sagt: „(Hirschvogel) kam wieder hierher — machte wälsche Krug und Bilder auf antiquitetische Art, als wären sie von Metall gossen" —? Der Metallguß ist an ihnen so wenig imitirt wie die italienische Renaissance; allein wie dem auch sei, es sind prächtige anheimelnde Gesellen, und ihr Farbenschmuck ist bei aller Buntheit so harmonisch und weich, daß jede moderne Fabrik sie sich zum Muster nehmen sollte. In ihrer Gesellschaft befindet sich mancher seltsame Sonderling aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Einladend schlägt da ein deutscher Falstaff die Hände an den Bauch mit der gewiß präcis gehaltenen Aufforderung: „Willst du Wein, schenk dir ein." Papageien stehen daneben, eine Eule, eine Sanduhr, ein Pulverhorn, ja sogar ein Totenkopf — alles Trinkgefäße — gewiß rätselhafte Erscheinungen für unseren Kulturhistoriker der Zukunft!

Die intimen Beziehungen der Klosterleute zu den Schätzen des Kellers haben von jeher zu mehr oder minder gutmütigem Spotte Anlaß gegeben. Bis zu einem gewissen Grade ließen sich's die frommen Herren gern gefallen, und sie selbst beschenkten sich mit Weinflaschen in Form von Gebetbüchern und Brevieren. Solche wurden sowohl in Steinzeug als auch in Metall angefertigt, sind aber sehr selten geworden. In unserer Ausstellung befindet sich eine Zinnflasche dieser Art. Nicht weit von dieser steht ein Humpen, auf den ersten Blick das Inventarstück eines alten Riesenmärchens. Er übertrumpft an Größe alle seine Kameraden, von denen viele sich doch auch nicht spotten lassen. Es sind meist Zunftkrüge und Willkommbecher aus dem 17. Jahrhundert, und mancher hat bereits das Zipperlein im Fuße und kann nicht mehr gerade stehen.

Wir sind bei unserem Rundgange durch die Ausstellung recht oberflächlich vorgegangen. Es war, als wären diese alten Krüge noch immer nicht leer. Wie sollten wir aber auch eine Sammlung von mehr als tausend alten Stücken, wozu noch so viele neue kommen, in wenigen Zeilen eingehend würdigen? Der gründlich

gearbeitete Katalog der Ausstellung enthebt uns auch dieser Mühe.

Mögen im Verlaufe des Sommers recht viele sich von ihm durch die Sammlung geleiten lassen, die heute als europäisches Unicum dasteht und bald wieder in alle Winde verstreut sein wird!

J. F—s.

Prachtwerke deutscher Kunstindustrie.

Fd. Die Vermählung des Prinzen Wilhelm von Preußen mit der Prinzessin Viktoria Augusta hat in den Hochzeitsgeschenken, die dem jungen fürstlichen Paare dargebracht wurden, eine Reihe von Arbeiten hervorgerufen, die für das moderne Kunstgewerbe eine Quelle reicher Anregungen bilden werden. Die überwiegende Mehrzahl dieser Gaben konnte zu der Hochzeit selber nur in Zeichnungen und Modellen zur Überreichung gelangen, und schwerlich ist die Ausführung sämtlicher Entwürfe früher als gegen Ende des Jahres zu erwarten. Gleichwohl dürfte schon jetzt ein kurzer Überblick über die aus jenem festlichen Anlaß dem deutschen Kunstgewerbe erwachsenen Aufgaben, deren Ausführung gegenwärtig eine ansehnliche Zahl von Künstlern und kunstgewerblichen Werkstätten beschäftigt, nicht ohne Interesse sein.

Das in erster Linie zu nennende Geschenk, zu dessen Widmung sich 96 preußische Städte mit Beiträgen von ca. 300000 Mk. verbanden, besteht in dem silbernen Prachtgerät für eine fürstliche Galatafel zu 50 Gedecken, dessen einzelne Teile in anderer Aufstellung wieder zu gleichem Zwecke für kleinere Tafeln dienen sollen. Es setzt sich aus 27 Stücken zusammen, und zwar aus einem Mittelaufsatz, zwei Kandelabern, die denselben flankiren, zwei kleineren Mittelaufsätzen für die beiden Flügel der Tafel, zwei Prachtkannen, zwei Weinkühlern, vier Jardinièren, vier allegorischen Gruppen und zehn Armleuchtern. Der Entwurf des Ganzen rührt von dem Baurat Ad. Heyden her, dessen Talente wir eine erhebliche Anzahl der phantasievollsten Leistungen auf kunstgewerblichem Gebiete verdanken. An der Modellirung der einzelnen Stücke sind bisher in erster Linie die Bildhauer Eberlein, Brunow, Calandrelli, Geyer, Hundrieser, Wiese und Bergmayer beteiligt, zu denen sich Siemering mit den an hervorragender Stelle anzubringenden Porträtreliefs des prinzlichen Paares gesellt. Die Ausführung in Silber mit Hinzunahme von farbigem Email und reicher Vergoldung ist den Firmen D. Vollgold & Sohn, Sy & Wagner, Humbert & Heylandt und Meyen & Co. übertragen. Sofern die Mittel es gestatten, soll dem Schaugerät noch das weitere Tafelgeschirr an Frucht- und Konfektschalen, silbermontirten Weinkannen nebst Gläsern, Schüsseln, Tellern u. s. w. hinzugesellt werden.

In einer öffentlichen Ausstellung der überreichten Hochzeitsgeschenke präsentirten sich nur einige der bedeutendsten Stücke in versilberten Gipsmodellen, die immerhin schon ein annäherndes Urteil über den künstlerischen Wert der Arbeit gestatteten. In üppiger Fülle sind figürliche und ornamentale Bildungen als gleichberechtigte Elemente zu einem prächtigen und reich bewegten Ganzen verbunden. Giganten und Tritonen lehnen sich als Stützen an die bauchigen Gefäße und die breit ausladenden Schalen an; Nymphen und Satyrn, miteinander ringend und scherzend, tragen die mit Blumen zu füllenden Muscheln, auf deren Rand sich Amoretten wiegen; graziöse Putten und beschwingte Adler halten die mannigfach gestalteten Wappenschilder; groteske Masken und Delphinenköpfe fügen sich in das Reliefornament der breiten Sockel und Umfassungen ein. Wie die Aufgabe selber in jedem Betracht über die unserem Kunstgewerbe bisher gezogenen Grenzen hinausgeht, so ist auch in den Mitteln zu ihrer Lösung das Maß des Gewohnten nach jeder Seite hin überschritten. Einen für die einheitliche Gesamterscheinung etwas störenden Mißgriff, welcher der Fortuna, die in dem als Schiff geformten Mittelstück auf rollender Kugel daherschwebt, einen am Vorderbug knieenden Herold in Renaissancetracht und ein ebenso kostümirtes, am Steuerrad sitzendes jugendliches Brautpaar gesellte, wird die definitive Ausführung dem Vernehmen nach beseitigen. Allerdings wird damit der augenfällige Hinweis auf die besonderen Beziehungen, denen das Prachtgerät seine Entstehung dankt, verwischt werden.

An die Großartigkeit dieses Städtegeschenkes reichen die übrigen Festgaben selbstverständlich nicht heran; trotzdem bilden auch sie eine stattliche Reihe meist gediegener Leistungen. In ihrer künstlerischen Gestaltung werden die bisher nur in Zeichnungen skizzirten Geschenke der Provinzen Pommern und Schleswig-Holstein, deren Ausführung gleichfalls von Ad. Heyden geleitet wird, dem Tafelgerät am nächsten kommen. Die erstgenannte Provinz widmet dem prinzlichen Paar ein mit reichem Reliefschmuck verziertes silbervergoldetes Dessertservice für 50 Personen, die andere zwei imposante, von Tritonen getragene und mit Kinderfiguren als Wappenhaltern bekrönte Terrinen. Auch die Provinz Westfalen hat die künstlerische Leitung der Herstellung ihres Geschenkes Ad. Heyden anvertraut. Dasselbe besteht aus einem dreiteiligen Tafelaufsatze, der sich aus zwei von Figurengruppen getragenen Fruchtschalen und einem mit dem heraldischen Pferde bekrönten, mit dem Relief eines westfälischen Brautzuges geschmückten Humpen zusammensetzt; der Sockel des

letzteren ist von Herolden umgeben, während sich an den breiter ausladenden Unterbau die allegorischen Gestalten des Ackerbaues und der Industrie anlehnen. Einen silbervergoldeten, mit Email und farbigen Steinen gezierten Pokal im Charakter der Nürnberger Kunst des sechzehnten Jahrhunderts läßt dagegen die Rheinprovinz nach dem Entwurf von Röber in Düsseldorf bei dem Kölner Goldschmied Hermeling, eine in Silber und Halbedelsteinen auszuführende Standuhr, die von Festons umrahmt und von einem figurengeschmückten Sockel getragen wird, die Provinz Posen nach dem Entwurf von Zacharias bei Sy & Wagner in Berlin herstellen. Von demselben Bildhauer komponirt, befindet sich ferner in derselben Werkstatt ein mächtiger silberner Humpen in Arbeit, den die Provinz Sachsen samt dem zu seiner Aufstellung bestimmten Büffet als Geschenk stiftete. Das letztere, das unter Mitwirkung des Architekten Schütz zu Berlin von dem Bildhauer Kiefhaber zu Magdeburg in Nußbaumholz mit reicher Bildschnitzerei ausgeführt wird, besteht aus einem dreiteiligen, mit dem von Putten gehaltenen Alliancewappen des fürstlichen Paares bekrönten Aufbau. In der mittleren Rundbogennische findet auf hohem Sockel der Humpen seinen Platz, dessen Körper ein Wappenkranz und ein von A. v. Heyden gezeichneter Figurenfries eines Hochzeitszuges schmückt; die beiden Seitenfelder werden dagegen mit den auf den Holzgrund gemalten Allegorien der Industrie und des Ackerbaues, die drei der oberen Teilung entsprechenden Felder des Unterbaues mit den Darstellungen der Dome zu Magdeburg und Erfurt und des Schlosses zu Merseburg dekorirt. Ein letztes kunstvolles Silbergeschenk, und nicht das am wenigsten vornehme von allen, ist endlich das der Provinz Westpreußen, ein von Baurat Ende entworfenes, von Franz Meyerheim im Modell ausgeführtes Theeservice. Es besteht aus einem beiderseits rundbogig ausladenden Plateau, in dessen Mitte sich der doppelhenkelige Samovar auf einem mit zwei sitzenden Figuren geschmückten Sockel erhebt. Rechts und links von ihm sind die beiden Theetannen aufgestellt, und dazwischen gruppiren sich vier kleinere Büchsen und Dosen, die gleich den größeren Gefäßen in flachem Relief dekorirt sind.

An diese Arbeiten, die durchweg die Kunst des Gold- und Silberschmieds in Anspruch nehmen, reiht sich würdig das Geschenk an, welches die Provinz Schlesien als Probe einer gerade in ihren Bezirken besonders entwickelten Technik darzubringen beabsichtigt. Es handelt sich um ein vollständiges Tafelgeschirr in verschiedenfarbigem Glase mit reichster Ornamentirung. Für angemessene Durchführung dieses noch sehr in den Anfangsstadien befindlichen Projektes interessirt sich Graf Harrach als namhafteste künstlerische Kraft, so daß etwas Vortreffliches zu erwarten steht. — In fertigem Zustande sind dagegen bereits zum Hochzeitsfest selber verschiedene Arbeiten weiblicher Kunstfertigkeit übergeben worden, von denen wenigstens zwei als Leistungen von ungewöhnlicher künstlerischer Vollendung Erwähnung fordern. Die eine derselben ist eine von den Frauen und Jungfrauen der Stadt Altona gewidmete Tischdecke aus tiefrotem Sammet, deren breite Bordüre ein farbenprächtiges, auf rotem Atlasgrund in applicirter Arbeit und in Seiden-, Gold- und Silberstickerei ausgeführtes Rankenornament mit eingefügten Wappenschildern und als Einfassung feine Ornamentlinien aus aufgenähter goldig schimmernder Seidenlitze zeigt, die auch den Sammetspiegel der Decke in kleinere Felder teilen; die anderen, von den Frauen Schleswig-Holsteins gestiftet und nach Zeichnungen von Frau Emma Schreiber in dem Kunststickerei-Atelier der Frau Dr. Meyer zu Hamburg hergestellt, besteht in einem leinenen, in einer an italienische Arbeiten der Renaissance anknüpfenden Technik in roter Seide gestickten Tafelgedeck für 24 Personen, das in einer Lichtdruck-Reproduktion von Strumper & Co. in Hamburg mit begleitendem Text von dem Direktor des dortigen Museums Dr. Brinckmann gegenwärtig bereits jedermann zugänglich geworden ist. Es erzielt durch die aus stilisirten Rosen und Myrten, Nesseln und Eichenzweigen, Ähren, Weinreben und Hopfenranken gebildeten breiten Bordüren, in die sich die von Löwen und Greifen gehaltenen Wappen-, Namen- und Inschriftfelder einfügen, eine ebenso prächtige wie vornehme Wirkung und darf in Erfindung und Ausführung als ein in seiner Art bisher unübertroffenes Meisterwerk bezeichnet werden. Dem kostbaren Gedeck aber gesellten die Geberinnen zugleich eine zur Aufbewahrung desselben bestimmte, von H. Sauermann in Flensburg in Eichenholz gearbeitete Truhe von edeln Renaissanceformen; das Schnitzwerk, die Intarsien und die von goldigem Grund sich abhebenden ausgegründeten Ornamente, der Kranz farbiger Wappenschilder und die als Handhaben dienenden metallenen Griffe sind nicht nur in der Erfindung, sondern auch in der sauberen und sorgfältigen Behandlung der Anerkennung und Bewunderung wert.

Korrespondenz.

New-York, im Mai 1881.

Die Frühlingsausstellung in der Academy of Design hat von Jahr zu Jahr an Umfang zugenommen; diesmal ist der Zudrang so groß gewesen, daß die dafür bestimmten oberen Räume nicht mehr hinreichten und man die Zimmer im unteren Stockwerk für kleine Bilder, Porträts, Blumenstücke und ein

paar Radirungen zu Hülfe nehmen mußte, da der Katalog nicht weniger als 752 Nummern aufweist. Hätte der Fortschritt in der Kunst mit dem Anwachsen der eingesandten Werke gleichen Schritt gehalten, so gäbe es jetzt freilich glänzende Erfolge zu berichten: aber so gut auch der Anlauf war, alles erreichte man doch noch nicht. Zwar liegen die noch gar nicht so lang verflossenen Zeiten wohl für immer hinter uns, wo man außer einigen guten Landschaften manchmal nur ein paar Bilder fand, die sich mit Interesse betrachten ließen, und wo die Ehrenplätze nicht selten schrecklichen Monstrositäten eingeräumt waren, deren einzige Berechtigung in dem Umstande lag, daß sie von Mitgliedern der Akademie angefertigt waren. Seit dem Aufschwunge, welcher in diesen Blättern wiederholt anerkannt worden, hat man unbedingt einen höheren Standpunkt erreicht; man legt einen strengeren Maßstab an. Aber nachdem die fortschreitende Entwickelung sich mehrere Jahre auf erfreuliche Weise kundgegeben hat, scheint in der letzten Zeit ein gewisser Stillstand eingetreten zu sein, zumal insoweit sich die Kunstentwickelung in den akademischen Ausstellungen reflektirt. Es ist eben eine Durchschnittsausstellung, ganz respektabel, aber, die Landschaften ausgenommen, unter denen sich schöne, ausgezeichnete Werke befinden, herrscht die Mittelmäßigkeit vor. Hunderte von Genrebildern könnte man aufzählen, an denen gerade kein schreiender Fehler zu rügen ist, die alle ihre guten Seiten haben und doch keine Sympathie, keinen Funken von Interesse erwecken können. Da sind vorzüglich Kinder, große und kleine, vornehme und Straßenjungen in den verschiedenartigen Beschäftigungen und Spielen, welche die Tage des Durchschnittskindes ausfüllen, zärtliche Mütter, weichliche, sentimentale, schnippische, schmollende, naive, gezierte, kokette und ernsthafte junge Mädchen in möglichen und unmöglichen Positionen, Vorgänge aus dem häuslichen, dem städtischen oder dem Landleben, zum Teil recht verdienstlich ausgeführt, verunglückte Persönlichkeiten aus Romanen und Gedichten, willkürlich „Julia" oder „Miranda" genannt, welche den gemeinsamen Grundzug der Allgemeinheit, der Inhaltlosigkeit und des Mangels an Idee und Humor in sich tragen. Zwei ziemlich große, etwas anspruchsvolle Bilder, „Richelieu" von Tojetti, welches zu 4000 Dollars angesetzt ist, und „David, welcher die Herden seines Vaters hütet", der aber eben so gut jemand ganz anderes sein könnte, von Anderson, gehören in die Kategorie der rein konventionellen Werke, welche namentlich aus den Pariser Ateliers alljährlich hundertweise hervorgehen, bloße Schulbilder, in denen die Modelle von Profession ohne einen Funken von Charakter und Originalität wiedergegeben sind. Mehr Leben und Ausdruck zeigt sich in einer wohlausgeführten Scene aus dem Aufstande in der Vendée im Jahre 1793, von Hovenden, obgleich auch er den Gegenstand noch nicht hinreichend zu bewältigen verstanden hat, um den Beschauer zu ergreifen und in die Situation zu versetzen. Als vortrefflich, voll Leben und Individualität ist ein kleines Porträt — augenscheinlich das eines Künstlers — von demselben Maler zu rühmen. Auch ein alter Neger, der in dem Dufte des Opossums schwelgt, das vor ihm im Ofen brät, ist eine lebendige und ergötzliche Gestalt. Edgar M. Ward holt seine Vorwürfe ebenfalls aus dem Süden und malt Scenen aus dem Plantagenleben, ein Gebiet, auf dem der Künstler eine reiche Ausbeute finden könnte; allein Ward hat so wenig wie die Mehrzahl der Maler, welche sich schon vor ihm darauf versucht haben, die Einsicht gehabt, den schönen, höheren Typus der schwarzen Rage zu erfassen und in Momenten und Situationen darzustellen, welche bei dem Beschauer mehr als höchstens ein flüchtiges Lachen erregen können, anstatt eine tiefere Sympathie hervorzurufen, wie es unbestritten die Statuetten von John Rogers thun, obgleich auch dieser realistisch nur den gewöhnlichen Typus, jedoch in gefälliger Form giebt. Die Meisten tischen uns im Grunde immer wieder nur die Karikatur des Negers, den lächerlichen Neger auf, wie er in den schwarz angemalten Minstrels erscheint. Nehmen die Maler sich nicht die Zeit, edlere Modelle aufzusuchen, oder sind sie vom amerikanischen Farben- und Rassenvorurteil angesteckt, das den Neger so abschreckend und affenartig als möglich sehen will, um die nichtswürdige Behandlung zu rechtfertigen, die man ihm im Süden noch immer widerfahren läßt? Ganz abgesehen von dieser Tendenz sind Wards Neger zum Überfluß hart in Ton und Farbe, mit grellen Lichtern und scharfen Schatten. J. G. Brown, der Darsteller des New-Yorker Straßenjungen, hat außer mehreren Exemplaren dieser Gattung, die aber nicht besonders bemerkenswert sind, eine alte Frau dargestellt, welche die gepreßten Blumen — Andenken aus ihrer Jugend betrachtet, die zwischen die Blätter eines Buches eingelegt waren. Das Bild trägt den Namen „Long, long ago", und ist zwar technisch schwach, aber lebens- und stimmungsvoll. Einer der typischen Zeitungsjungen, der sein Frühstück mit den Sperlingen teilt, von Frederick Dielmann, giebt ein bescheidenes, heiteres Stück Wirklichkeit in tüchtiger Ausführung. Auch Edward Moran hat ein ansprechendes Bild einer Fischerfamilie ausgestellt, welche am Meeresstrande nach den heimkehrenden Fischerböten späht. William und James Beard stellen alljährlich ihre Tierbilder aus. Obgleich keineswegs glücklich in der Ausführung, verstehen sie sich auf ihren Gegenstand und könnten weit besseres leisten, wenn sie die Tiere nur als Tiere

darstellen wollten, anstatt oft verkleidete Menschen daraus zu machen und sie als Träger alter, abgedroschener Geschichten und Anekdoten zu brauchen. Auch William und James Hart haben ihre schon oft gemalten Weideplätze und Farmhöfe mit schönen, aber stereotypen Kühen von neuem dargeboten. Lebenswahr, von tüchtiger Zeichnung und warmer Färbung sind zwei Tierstücke von Charles Fiske. Die religiöse Malerei verschwindet mehr und mehr von den Wänden der Akademie, zum Glück! Denn was bisher in diesem Fache geleistet worden ist, erweckt kein Verlangen nach mehr, und die wenigen Bilder, welche dieses Jahr ihren Weg in die Ausstellung gefunden haben, darunter eine Erweckung von Jairus' Tochter, von Frank Moß, in großem, anspruchsvollen Format, und eine christliche Märtyrerin von Carroll Beckwith demonstriren mehr als hinreichend, daß unsere Maler gut thun, wenn sie sich von diesem Fache fern halten.

Wahre Freude empfindet man dagegen bei dem Anblick der vielen schönen Landschaften; es ist zuviel des Guten, um im einzelnen darauf einzugehen. Namentlich haben Wyant, George Inneß, McEntee, Karl Weber, Francis Murphy, Miller, Swain Gifford, Thomas Moran, Shurtleff, Harrison, Philipp Weber und Macy vorzügliche Werke ausgestellt, und Arthur Quartley, Edward Moran, George L. Brown, de Haas und Colman zeichnen sich durch schöne Marinen aus. Eine große Landschaft von Bierstadt aus der Sierra Nevada hat ihre Vorzüge, gehört aber nicht zu den besten Leistungen des Künstlers. Cropsey und Hennessy repräsentiren noch den älteren, konventionellen, jetzt überwundenen Stil in der Landschaft, wie Hicks und Huntington ihn im Porträt repräsentiren, sie dienen gewissermaßen als Meilenzeiger, an denen man den Fortschritt der letzten Jahre abmessen kann. Warum aber hat man Frank Millets schauerliche Porträtkarikatur von Kate Field zugelassen, da ihm doch weder die Würde eines National Academician noch die eines Associate der Akademie als passe-partout dient?

(Schluß folgt.)

Konkurrenzen.

F. **Kunstgewerbliche Konkurrenz in Berlin.** Auch in diesem Jahre werden die Industriellen und Kunsthandwerker Preußens von den Vorstanden der Permanenten Bau-Ausstellung und des Kunstgewerbemuseums zur Beteiligung an einer kunstgewerblichen Konkurrenz um Staatspreise eingeladen, zu der diesmal von dem Handelsministerium für 6 Aufgaben 12 Preise in der Höhe von 200—700 Mk. und im Gesamtbetrage von 4600 Mk. bewilligt worden sind. Das ausführliche Programm, das von dem Büreau der Permanenten Bau-Ausstellung (Wilhelmstr. 92) zu beziehen ist, fordert in der ersten Aufgabe ein in Gips modellirtes, in Bronze oder feinem Eisenguß auszuführendes Modell zur Umhüllung des Mundstückes einer Fontäne von der Art der neuerdings auf dem Pariser Platz aufgestellten, in der zweiten ein künstlerisch ausgestattetes, in dem Gerüst wie in Quasten und Verschnürungen fertig ausgeführtes Banner für ein Gewerk, wie es kürzlich von den Angehörigen der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums für letztere hergestellt worden und im Museum zu besichtigen ist, in der dritten einen in Marmor oder glasirtem Thon, in den durchbrochenen Teilen in Bronze oder Schmiedeeisen gearbeiteten Mantel für ein Eck-Heizregister, in der vierten einen schmiedeeisernen Blumentisch mit Zuthaten in Farbe, Vergoldung, Messing ꝛc., in der fünften einen Satz von drei Stück Bilderrahmen in Holz mit aufgelegter und vergoldeter oder bronzirter Steinpappenmasse und in der sechsten endlich ein farbiges Flurfenster für ein bürgerliches Wohnhaus, bei dem nicht die Glasmalerei als solche, sondern vielmehr das eigentliche Glaserhandwerk in der Musterung durch Verbleiung, durch Zusammenstellung verschiedenartigen und verschiedenfarbigen Glases, durch Anwendung des Ätzens, Sandgebläses ꝛc. in erster Linie zur Geltung kommen soll. Die Arbeiten, die in Preußen, in der eigenen Werkstatt des Konkurrenten oder auf dessen Veranlassung nach bisher noch nicht ausgeführten Entwürfen, hergestellt sein müssen, sind bis zum 15. Oktober bei der Permanenten Bau-Ausstellung anzumelden und bis zum 5. November an dieselbe abzuliefern, um von da ab bis zum 3. Dezember öffentlich ausgestellt zu werden. Die Verleihung der Preise erfolgt auf Antrag der Beurteilungskommission durch das königliche Handelsministerium.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. **Das Berliner Münzkabinet**, die älteste der königlichen Kunstsammlungen ist während der letzten Jahre hinter dem Aufschwunge der übrigen Museen nicht zurückgeblieben. Nachdem durch den Ankauf der Sammlungen Fox und Prokesch-Osten die griechische und durch den der Sammlung Guthrie die orientalische Abteilung sich zu den bedeutendsten ihrer Art entwickelt hatten, erwarb das Kabinet im vorigen Jahre mit der Grote'schen Sammlung mittelalterlicher Münzen von der Zeit der Merovinger bis zur Reformation gegen 10 000 Stücke verschiedenster Herkunft, mit einer Auswahl aus der Sammlung des Herrn von Rauch aber eine Anzahl der seltensten römischen Goldmünzen und mit der in ihrer Art einzig dastehenden Sammlung des englischen Kapitäns Sandes die kostbarsten römischen Münzen und Medaillons der Kaiserzeit, zu denen schließlich noch verschiedene glückliche Einzelkäufe hinzukamen. Erst durch die Verlegung des Antiquariums in die ehemalige Kunstkammer ist es indes jetzt ermöglicht worden, die ansehnlichsten der neu erworbenen Stücke sowohl als auch eine reichere Auswahl der besten des älteren Besitzes dem Publikum zugänglich zu machen. In dem für letzteres geöffneten Raume, den das Kabinet bis dahin mit der Gemmensammlung teilte, haben zu diesem Behufe, statt der früheren vier, nunmehr zehn Schautische Platz gefunden, auf denen sich etwa die doppelte Zahl der früher ausgestellten Stücke ausbreitet, eine annähernde Vorstellung von dem künstlerischen Reichtum der auf mehr als 200 000 Nummern angewachsenen Sammlung gewährend. Aus der Reihe der neu ausgelegten Stücke, an denen Griechenland und Rom sowie das frühere Mittelalter und der Orient in hervorragender Weise participiren, fordern vor allem die seltene Silbermünze von Änea in Macedonien mit der Flucht des Äneas in hochaltertümlichem Stil, die prächtige Goldmünze der Stadt Tarent mit den Figuren des Taras und des Poseidon, sowie das kostbare Silberstück mit dem Porträt der Julia Beachtung, das ehemals der Sammlung Northwick zugehörte und bei deren Versteigerung bereits vor 20 Jahren einen Preis von fast 6000 Mk. erzielte. Es bildet das Prachtstück der Sammlung Sandes, aus der ferner noch eine Folge römischer Kaiserporträts von außerordentlicher Schönheit der Auffassung und Modellirung und durchweg tadelloser Erhaltung ausgestellt ist. An diese Münzen schließt sich endlich auf zwei weiteren Tischen eine Auswahl der besten deutschen und auf den beiden letzten eine solche der italienischen Porträtmedaillen der Renaissancezeit an. Während

bisher nur wenige Stücke dieser Gattung ausgelegt waren, gestattet die jetzt vorgeführte, soweit als möglich nach Künstlern, im übrigen aber nach Städten geordnete Kollektion, der sich bei den deutschen Medaillen noch eine stattliche Anzahl der in Holz oder Speckstein geschnittenen Modelle zugesellt, ein eingehendes Studium der Blütezeit der Münztechnik, die in den letzten Ausläufern bis in das 17. Jahrhundert hineinreicht.

B. **Basel.** Unsere öffentliche Kunstsammlung ist seit einigen Wochen um ein wertvolles neues Bild bereichert, welches Benjamin Vautier für dieselbe gemalt hat. Es führt den Titel: „Unfreiwillige Beichte“ und zeigt ein hübsches Bauernmädchen, welches beim Ausgang aus der Kirche einer Freundin ihre Herzensgeheimnisse enthüllt, während unbemerkt von beiden ein Geistlicher lesend im Schatten eines Baumes sitzt, dessen dicker Stamm ihn verbirgt. Die Charakteristik der Figuren ist meisterhaft; besonders ist der Ausdruck des redenden Mädchens von hoher Anmut. Die Feinheit der Zeichnung ist ebenso rühmenswert; im Kolorit aber hätten wir eine größere Frische und lebendigere Wirkung gewünscht, so stimmungsvoll es im ganzen auch ist. Das Licht eines hellen Sommertages bringt größere Gegensätze hervor, deren Wiedergabe gewiß den Gesamteindruck des schönen Bildes noch gehoben hätte. — Auch sonst sind in den letzten zwei Jahren noch einige gute Gemälde erworben, wie die beiden in Farbe und Behandlung sehr verschiedenen Bilder von Albert Anker: „Bauern beim Quacksalber“ und „Kinder am Kaffeetisch“ (im Kostüm des vorigen Jahrhunderts). Ebenso ansprechend ist die „Walliserin auf dem Maulesel“ von Diethelm Meyer in München. Von nicht geringem Talent zeugt auch das figurenreiche Bild von Konrad Grob in München: „Pestalozzi unter den Waisenkindern“. Erwähnenswert ist ferner eine von einem hiesigen Kunstfreunde gestiftete Landschaft von F. de Niederhänstern aus Mühlhausen, welches ein einfaches Motiv aus dem Bois de Boulogne fein und naturwahr schildert.

Vermischte Nachrichten.

B. **Ernst Stückelberg in Basel** hat seine Arbeiten in der Tellskapelle wieder aufgenommen und hofft mit denselben im Herbst nächsten Jahres fertig zu werden. Eines der beiden großen Wandgemälde ist bereits beendet und das zweite angefangen. Sie behandeln bekanntlich den „Schwur auf dem Rütli“ und den „Apfelschuß“, während zwei kleinere Bilder „Tells Befreiung aus dem Schiff“ und „Geßlers Tod“ veranschaulichen. Der Künstler, der für diese Arbeiten viel Anerkennung geerntet, hat kürzlich auch den Auftrag zu einem neuen Fescogemälde erhalten, welches er für einen Kunstfreund in Zürich ausführen soll. Als Gegenstand der Darstellung soll irgend ein Ereignis der Geschichte Zürichs gewählt werden. Außerdem hat Stückelberg noch ein anderes Bild aus der Vorzeit Graubündens zu malen, wozu er den Karton bereits vollendet hat. Es schildert in lebendiger Komposition die Sage von dem letzten Ritter Rhätiens, der sich mit seinem Roß in den Abgrund stürzt. Die Sage erzählt, der Ritter habe ein schönes Mädchen verführt und auf sein Schloß gebracht und dieses sei darauf von dem empörten Volke erstürmt und verbrannt worden. Wir sehen links den Ritter auf seinem Pferde, dem die Augen verbunden sind, zum Sprung bereit, einen letzten scheuen Blick zurück auf die Unglückliche werfend, welche links im Vordergrund, umgeben von der klagenden Mutter, dem erzürnten Vater und der entrüsteten Volksmenge, am Boden liegt. Im Hintergrunde schließen die rauchenden Trümmer der Burg und die hohen Berggipfel das Bild wirkungsvoll ab.

Zeitschriften.

The Academy. No. 474.

The salon of 1881, von Mark Pattison. — La société des aquarallistes.

The American Art Review. No. 19.

Daniel Huntington, von S. G. W. Benjamin. — American stained glass, von R. Riordan. — The works of the American etchers. XII. Mrs. Eliza Greatorex, von S. R. Koehler. — Michael Munkacsy, von John R. Tait. — National-Academy of Design: Fifty-sixth Exhibition, von S. G. W. Benjamin. — The statue of Athena Parthenos, von O. Rayet. — Bibliography: Dr. H. Schliemann, Ilios; Metropolitan Museum of art, Handbook No. 3. — Radirungen: Porträt von Mrs. J. Coleman nach dem Gemälde von D. Huntington rad. von S. J. Ferris; Der Weiher bei Cernay-la-Ville, Originalradirung von Eliza Greatorex. — Necrology: K. F. A. Boser; Th. Brigstocke; H. E. Bruner-Lacoste; G. F. A. Davioud; P. v. Deschwanden; Ch. Humbert, J. P. Knight, W. A. Nesfield; J. Noël.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

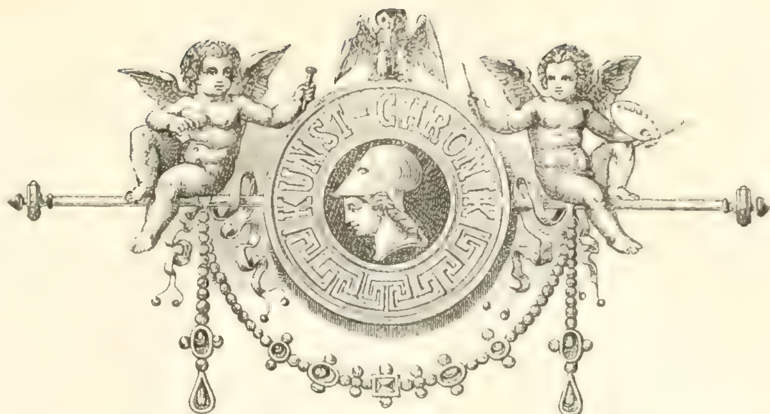
23. Juni

Nr. 37.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Von heute ab bis Ende September erscheint die Kunstchronik nur alle 14 Tage.

Künstler und Kunstgelehrte.

Unter dieser Überschrift bringt die Wiener „Presse“ vom 3. d. M. einen Aufsatz aus der Feder Bruno Buchers, den wir im nachstehenden reproduziren. Die Polemik über den neuen Rubens der Berliner Galerie ist — wir wollen nicht untersuchen, durch wessen Schuld — wieder einmal nach landesüblicher Art in einen kleinlichen Zunftstreit ausgeartet. Wir haben von dieser Wendung der Sache bisher keine Notiz genommen, weil wir dafür bei unseren Lesern kein Interesse voraussetzen durften. Wie wenig das Feldgeschrei „Hie Künstler, hie Kunstgelehrte“ in der vorliegenden Frage am Platze ist, ergiebt sich schon aus dem unten abgedruckten Gutachten der beiden Künstler, welche den Ankauf des Rubens in Gemeinschaft mit den kunstgelehrten Mitgliedern der Berliner Galeriekommission befürwortet haben. — Der Buchersche Artikel enthält nun aber so viele beachtenswerte Gesichtspunkte und erörtert dieselben mit soviel Witz und Geist, daß wir ihm einen dauernden Platz in der Kunstlitteratur einräumen möchten. Die Sache selbst, d. h. die Frage nach der Qualität und Entstehungszeit des Rubens'schen Bildes, werden die Leser später in einem reich illustrirten Aufsatze von berufener Seite gründlich erörtert finden. Der Artikel Buchers lautet:

„Die Erwerbung des ehemals Schönbornschen Rubens für die Gemäldegalerie in Berlin hat in dieser Stadt eine sehr merkwürdige Wirkung hervorgebracht: eine größere Zahl dortiger Maler interessirt sich plötzlich auf das lebhafteste für alte Bilder, zeigt sich plötzlich aufs innigste vertraut mit den alten Meistern und zärtlich besorgt um deren guten Ruf. Man wird zugeben, daß diese Erscheinung etwas Überraschendes hat. Denn wie allbekannt, pflegen diejenigen Maler, welche über die akademischen Jahre hinaus sich wirklichen Respekt vor ihren Vorgängern bewahren und deren Werke nicht einzig behufs gelegentlicher Benutzung studiren, überall in der Minorität zu sein, während die große Mehrzahl einen stillen, aber dann und wann lautwerdenden Groll gegen die Alten hegt, deren ganzes oder wenigstens Hauptverdienst ja doch ihr Alter ist und die noch so lange nach ihrem Tode das lebende Geschlecht „drücken“. „Auch unsere Bilder werden einmal alt werden“, sagte ein Wiener Künstler und legte damit das Glaubensbekenntnis von Tausenden ab. Wenn nun verschiedene Herren in Berlin laut dagegen protestiren, daß dem großen Rubens ein Gemälde zugeschrieben werde, welches nach ihrer Ansicht viel zu schlecht für ihn ist, so kann die warme Parteinahme für einen, welcher ohne Zweifel zu den „Drückendsten“ gehört, nur erfreuen, und man darf es dem heiligen Eifer zu gute halten, wenn der Protest mitunter in einem Stil gehalten ist, für welchen Glasbrenner einst die Bezeichnung „Ausspritzung eines borstigen Pinsels“ erfand.

Daß die Protestler in der Bestimmung des gedachten Bildes unter sich uneins sind, der eine es in der Werkstatt des Meisters, der zweite lange nach seinem Tode, der dritte im achtzehnten Jahrhundert entstanden sein läßt, ein vierter es vielleicht selbst gemalt zu haben glaubt — das ändert natürlich an der

Sache nichts. Für Wien ist diese auf alle Fälle nichts weniger als unangenehm. Wie stehen wir da! Hundert Jahre lang haben wir die Welt glauben gemacht, die Amphitrite oder Thetis sei von Rubens, einzig damit die superklugen Berliner sie uns Anno 1880 für ein Heidengeld abnehmen sollten!

Leider ist dem Anschein nach die Begeisterung für Peter Paul und für die Reinheit der Berliner Galerie es nicht allein, was die Herren in Harnisch gebracht hat und sie bestimmt, so grimmig um sich zu hauen. Der Direktor der Berliner Akademie, Herr Anton v. Werner, und ein die nämliche Melodie nur in etwas gedämpfterem Tone blasender Korrespondent der „Augsburger Allgemeinen Zeitung“ verraten, daß die Lanzen, welche gegen die Leinwand geschleudert werden, eigentlich Personen treffen sollten, welche man hinter jener vermutet. Bis jetzt haben sie freilich nicht einmal einen Polonius erlegt, geschweige die Größeren, auf die es abgesehen ist.

A. v. Werners Herzenserguß ist in der „Gegenwart“ erschienen, und die Redaktion bemerkt dazu, als der Streit um die Echtheit jenes Gemäldes entbrannt sei, habe sie sofort Herrn v. Werner ersucht, „sein wichtiges Votum in dieser Frage abzugeben“. Würde Herr Dr. Lindau, wenn es sich darum handelte, ob ein aufgefundenes Manuskript von Cervantes herrühre oder nicht, etwa einen lyrischen Dichter oder einen Schreiblehrer um sein wichtiges Votum angehen? Oder nicht doch vielleicht lieber einen Litterarhistoriker, der möglicherweise nie „Dichten“ gelernt und von seinem einstigen Schreibunterrichte das Beste längst vergessen hat? Professor v. Werner und sein gelehrter Vorredner in der „Allgemeinen Zeitung“ sind allerdings der Ansicht, daß nur der Jemand, der selbst malt, über ein Gemälde ein Urteil haben könne. Herr v. Werner „glaubt als Maler sich auf Stil und Technik u. dergl. mindestens ebenso gut zu verstehen, wie Herr Bode“. Ja, was glaubt einer nicht manchmal! Ist es nicht denkbar, daß ein Weinbauer von Grüneberg glaubt, sich in dieser Eigenschaft auf Neroberger und Chateau d'Yquem besser verstehen zu müssen, als jemand, der den Wein bloß trinkt, nicht pflanzt und keltert. Dr. Bode hält das Bild für echt, Professor v. Werner setzt dasselbe an das Ende des 17. oder den Anfang des 18. Jahrhunderts; Dr. Bode findet die Komposition großartig, die Färbung voller Pracht u. dergl. m., Professor v. Werner findet von allem das Gegenteil, verlangt von dem Gegner Beweise, erkennt die von jenem beigebrachten nicht an, und „erlaubt sich demgemäß, vorläufig bei seiner Meinung zu bleiben.“ Nun pflegt man allerdings gewöhnlich von demjenigen, welcher eine bisher allgemein anerkannte Thatsache leugnet, die Beweise zu fordern, nicht umgekehrt; aber aller Wahrscheinlichkeit nach ist es Dr. Bode's Ehrgeiz gar nicht, Herrn v. Werner seiner Meinung zu berauben, und man würde gar nicht verstehen, weshalb der letztere sich so sehr echauffirt, stäche nicht beinahe aus jedem Satze die persönliche Animosität hervor und würde uns dadurch nicht in Erinnerung gebracht, daß seit Jahren Berliner Maler in dortigen Zeitschriften einen erbitterten Krieg gegen die Museen-Direktion führen, deren Mitglied bekanntlich Dr. Bode ist. Diese Museumsverwaltung, an deren Spitze Geheimrat Schöne steht, und welcher Männer wie Jul. Meyer, Conze, Curtius, Lippmann, Friedländer, Lepsius, Bastian &c. angehören, hat allerdings die glänzendsten Erfolge aufzuweisen; sie hat durch eine Reihe großartiger Erwerbungen, um welche Berlin von allen anderen Großstädten beneidet wird, das Museum erst auf die Stufe einer Kunstsammlung ersten Ranges gebracht und gleichzeitig eine wissenschaftliche Thätigkeit im größten Stil entwickelt. Aber die genannten Männer haben einen unverzeihlichen Fehler, sie sind weder Maler noch Bildhauer! Deshalb sucht man, ohne in den Mitteln nur im geringsten wählerisch zu sein, sie anzuschwärzen und zu diskreditiren, wobei z. B. immer sorgfältig ignorirt wird, daß jedem Abteilungsdirektor eine Sachverständigen-Kommission zur Seite steht, unter deren Mitgliedern wir (im neuesten statistischen Handbuch für Kunst und Kunstgewerbe) z. B. Oskar und Reinhold Begas, Spangenberg, Gustav Richter, Albert Wolff, Siemering, Sußmann-Hellborn finden. Wenn dabei noch von Zurücksetzung des künstlerischen Elements gesprochen wird, so macht das einen sonderbaren Eindruck. „Aber“, bemerkte neulich jemand, der Jahrzehnte in Amerika gelebt hat, mit Beziehung auf diese und verwandte Erscheinungen, „der Deutsche kann es noch immer nicht vertragen, daß einzelne sich über die Menge erheben; andere Nationen sind stolz auf ihre großen Männer und prahlen mit denselben, die Deutschen möchten sie herunterziehen — das halten sie für demokratisch. Ich wünschte allen einen Aufenthalt in der Union, damit sie von den Republikanern Achtung vor der bedeutenden Individualität und Disciplin lernten.“

Doch lassen wir dies dahingestellt. Der Kern des ganzen Streites ist: die Verwaltung der Kunstsammlungen soll Künstlern, und zwar diesen ausschließlich in die Hände gegeben werden, die Kunstwissenschaft soll nicht darein reden dürfen. Und deshalb hat der Streit eine mehr als lokale Bedeutung, ist die Angelegenheit keine spezifisch preußische mehr. Dieselbe Tendenz taucht überall auf. Früher beklagten sich die Künstler nur darüber, daß Nichtkünstler ein Urteil über Arbeiten der ersteren sich erlaubten, obgleich sie nicht imstande waren, „es besser zu machen“, — der Standpunkt des Schusters, welcher sagt: „Sie be-

haupten, der Stiefel drücke Sie? Das verstehen Sie nicht, gerade dieser Stiefel ist der rechte für Sie, das muß ich wissen, da ich ihn gemacht habe". Jetzt laufen sie nicht mehr einzig gegen die Kunstkritik Sturm, die ganze Kunstwissenschaft ist ihnen im Wege.

Ihnen hat freilich Herr v. Werner einen sehr schlechten Dienst geleistet. Denn naiver ist noch selten die völlige Unbekanntschaft mit Wesen und Aufgabe der „Kunstgelahrtheit" (wie er sie in seinem Ingrimm titulirt) dargethan worden, als in seinem Aufsatz in der „Gegenwart". Die Wahrheit des von ihm mit besonderem Nachdruck zum besten gegebenen Satzes, daß „sich mit aller Kunstgelehrsamkeit nicht ein Quadratzoll Bildfläche schaffen lasse", wird ihm allerseits bereitwillig zugestanden werden: aber ebenso gewiß macht das Bemalen von einer Quadratmeile Leinwand allein noch nicht zum Kunstkenner. Dazu gehört besondere Anlage, besondere Neigung, besondere Schulung: die ersteren können bei einem Künstler ohne Zweifel so gut vorhanden sein wie bei einem Nichtkünstler, die letztere kann er sich ebenso gut erwerben, aber die Mehrzahl verschmäht es, ihre Anlagen nach dieser Richtung auszubilden, weil sie eben glauben, ihnen fliege von selbst zu, was andere sich durch langjährige Studien erwerben müssen. Und wohl nur in dem Sinne werden „offiziellerseits" den Künstlern „für die Beurteilung solcher Dinge ihres Faches die nötigen Fähigkeiten und die nötige Objektivität" abgesprochen worden sein. Während er aber darüber wiederholt bittere Klage führt, bringt er selbst die Beweise für die Begründung des Vorwurfs seiner Person gegenüber bei.

„Herr Bode stellt ausdrücklich die Echtheit eines Bildes für die Galerie in erste Linie, während ich als Künstler mehr auf Güte sehe." — „Güte" und die ebenfalls angerufene „Schönheit" — Ausdrücke, die so viel Unfug angerichtet haben, weil in so allgemeiner Anwendung jeder etwas anderes unter ihnen versteht, und die glücklich ausgerottet zu sein schienen! Aber dürfen wir uns über deren Hervorholen aus der ästhetischen Rumpelkammer wundern, wenn wir lesen, daß die Bewegung und die Gliedmaßen der Amphitrite „geschmacklos" seien, so geschmacklos, wie sie Herrn v. Werner „in keinem andern Werke des gewaltigen Meisters bekannt sind"? Geschmackvolle und geschmacklose Gliedmaßen, dieser Terminus hat wahrlich noch in unserem Nationalschatze nichtssagender oder unsinniger Redensarten über Kunstwerke gefehlt! Aber die Krone setzt der „berufene Vertreter der Berliner Künstler", als welchen die Redaktion der „Gegenwart" ihn bezeichnet, seinen Bekenntnissen durch die folgenden Sätze auf:

„Wir (Künstler) sind der Galeriedirektion dankbar für jedes gute Bild, welches sie erwirbt, weil es uns in unseren Studien und unserer künstlerischen Thätigkeit fördert und den Geschmack des Publikums bildet, und fragen dabei nicht viel nach Titel und Namen. Das dafür verausgabte Geld wird zu einer produktiven Anlage, und für ein wirklich gutes Bild wird uns darum kein Preis zu hoch erscheinen . . . . Aber ich gestehe, daß mir die Entwickelungsgeschichte der Malerei außerordentlich gleichgiltig ist, wenn das Interesse für dieselbe dahin führt, zu vier guten unzweifelhaften Bildern eines Meisters noch ein fünftes schlechtes und zweifelhaftes zu erwerben, nur um es zu besitzen! Solchen kunstwissenschaftlichen Sport mag sich ein Privatmann erlauben, der Staat soll es, nach unserer Auffassung, als unproduktiv nicht thun."

Wenn ein Bierbankredner sich darüber aufhält, daß in den Bibliotheken so viele Bücher aufgehäuft werden, welche ihm und seinesgleichen außerordentlich gleichgiltig sind, und dagegen die Anschaffung von allgemeinverständlichen, unterhaltenden und lehrreichen Schriften fordert, weil das für solche verausgabte Geld zu einer produktiven Anlage werde, so kann man darüber lächeln. Aber wenn der Vorstand einer der größten Kunstschulen öffentlich solche Weisheit predigt, so wird es allerdings erklärlich, daß ein aller Wissenschaft, ja aller höheren Bildung feindseliger Geist nicht nur unter dem Train des Künstlerheeres immer mehr um sich greift und sonst ganz verständige Leute sich berechtigt meinen, über die gesamte Kunstwissenschaft, von deren Arbeiten sie absolut gar nichts wissen, wegwerfend abzusprechen. In derselben Zeit, in welcher fast jeder Handwerker bereits zu der Erkenntnis gekommen ist, wohin uns das Regiment des Utilitarismus geführt hat und daß wir heute die Sparsamkeit einstiger praktischer Staatsmänner sehr teuer bezahlen müssen, in derselben Zeit wärmen Wortführer der „hohen Kunst" jene abgestandene Theorie wieder auf. Wie unvorsichtig, jene Politiker und Volkswirte aufzurufen, welche den Nutzen jeder Staatsausgabe sofort in Ziffern nachgewiesen sehen wollen; ob die es als produktive Anlage gelten lassen werden, teure Bilder zu kaufen, damit wieder Bilder gemalt werden können, ist wohl sehr zweifelhaft!

Und den Verfechtern solcher Anschauungen über Kunstpflege und Kunststudium sollen die Kunstsammlungen ausgeliefert werden! Es würde denselben gut ergehen, wenn für An- und Abschaffung das maßgebend wäre, was momentan in Künstlerkreisen als gut, wirklich gut, schön, geschmackvoll, nutzbringend angesehen wird. Wie rasch immer eine Generation von der nächsten verdrängt werden möchte!

Übrigens scheint es gar nicht so schwer, zwischen den streitenden Parteien ein Abkommen zu treffen. Da nur Künstler befähigt sind, ein richtiges Urteil über

Kunstwerke abzugeben, so überlasse man ihnen die Tageskritik gänzlich; dafür brauchen sie sich dann nicht um die Kunstgeschichte zu kümmern, welche denjenigen, in deren Namen Herr v. Werner und Genossen sprechen, ja doch so „gleichgiltig" ist."

Korrespondenz.

(Schluß.)

New-York, im Mai 1881.

Zugleich mit der Akademie wurde auch die Ausstellung der Society of American Artists in der Kurtzschen Galerie eröffnet. Hier ist die Zahl der Bilder, außer einigen Zeichnungen, Radirungen und Holzschnitten, auf etwas über 100 beschränkt, welche von der Jury unter mehr als fünfhundert Einsendungen ausgewählt worden sind. Um das durchschnittliche Niveau zu erhöhen, war es geboten, eine strengere Kritik zu üben als in früheren Jahren, und dies ist denn auch soweit gelungen, daß man nur wenig ganz Schlechtes findet, und eine ganz interessante kleine Ausstellung zustande gekommen ist. Das hervorragendste Bild, das schon durch seine Größe vor allen anderen in die Augen fällt, ist jedoch das Werk eines Ausländers, nämlich Bastien Lepage's Johanna d'Arc, welcher die Heiligen erscheinen. Es ist eine Leistung von hoher technischer Vollendung, um derentwillen es unter den Künstlern selbst mit enthusiastischer Verehrung betrachtet wird, während die Kritik die Augen auch für das Verfehlte offen behalten hat, und das ausspricht, was das Publikum von Anfang an mehr oder weniger klar empfunden hat. Abgesehen davon, daß der Gegenstand uns in unseren Tagen trotz der ehrlichen und unehrlichen Visionäre, die noch hier und da auftreten, und trotz der Vorliebe, mit der die französischen Künstler immer wieder dazu zurückkehren, uns ziemlich fern liegt, fällt es nicht allein dem Kenner auf, daß das Bild zu groß für den Inhalt ist. Ferner tadelt man, daß die Heiligen nicht vor den Augen der verzückten Visionärin, sondern hinter ihr erscheinen, da wo sie sie schlechterdings nicht sehen kann, und da der Beschauer natürlich der Richtung ihrer Augen folgt, so wird er irre geleitet, und es dauert eine Weile, bis er die Gestalten zwischen dem Laub der Bäume ganz anderswo entdeckt, als wo er sie von Rechts wegen suchen mußte.

Viel Lob ist einem Bilde von Thomas Eakins zu teil geworden, „A lady, singing a pathetic song" genannt. Die drei Gestalten sollen Porträts sein, und folglich kann man ihnen keinen Vorwurf daraus machen, daß sie nicht schöner sind, daß sie so verwünscht hausbacken und alltagsprosaisch aussehen; aber große Freude kann man an ihnen nicht haben, wenn man ihnen auch lebensvolle Wirklichkeit zuspricht, und die Verdienste der Ausführung anerkennt. William Chase, einer der bedeutendsten unter den jüngeren Künstlern, ist gegenwärtig an einem größeren Bilde beschäftigt, dem er Zeit und Kräfte widmet, und hat zu dieser Ausstellung keines seiner besten Werke beigetragen. Das „Innere eines Ateliers", worin er selbst einer jungen Dame gegenübersitzt, ist zwar mit Virtuosität gemalt, aber zu inhaltlos, zu gleichgiltig in der Situation, zu einförmig in der Beleuchtung — oder vielmehr in dem Mangel an Licht, um einen lebhaften Eindruck zu machen. Dasselbe gilt von einer jungen, weißgekleideten Dame, die von hinten gesehen, auf einer Zimmerorgel spielt. Man freut sich der verdienstvollen Arbeit, aber man verlangt nicht nach näherer Bekanntschaft, ruft nicht: Tournez s'il vous plait! Eine „Musik", Halbfigur in Lebensgröße, von Alden Weir, ebenfalls von vorzüglicher Behandlung, der man einen der Ehrenplätze eingeräumt hat, gehört in gewissem Maße in dieselbe Kategorie. Es ist eine schöne Gestalt, eine vortreffliche Aktstudie, aber warum sie gerade die Musik vorstellen soll, das wird uns nicht klar, es sei denn wegen der Lyra, welche sie in der Hand hält. Der Kopf ist verfehlt. Dieses zwar feingeschnittene, aber nüchterne, mürrische, schmollende Gesicht ohne einen Funken von Poesie, das an anderer Stelle seine Berechtigung finden würde, bietet doch nicht das geringste annehmbare Material für eine Muse dar. Als Porträt würde das Bild alles Lob verdienen, und der Tadel wird nur insoweit herausgefordert, als der Künstler sein selbstgestecktes Ziel verfehlt hat. Ein lebensvolles Porträt eines alten Herrn, eine Herbstlandschaft mit schönen Bäumen und ein glänzendes Blumenstück zeigen die Vielseitigkeit des talentvollen Malers. Wyatt Eaton hat drei Porträts ausgestellt, deren zwei reichlich für den unangenehmen Eindruck entschädigen, welchen das dritte, übrigens gut gemalte, hervorbringt. Der steifen uninteressanten und anspruchsvollen jungen Person würde der Künstler eine Wohlthat erwiesen haben, wenn er Stellung und Ausdruck einigermaßen modifizirt hätte. John Sargent, Abbot Thayer und William Sartain haben ebenfalls lebensvolle, wohlausgeführte Porträts ausgestellt, und Eastman Johnson hat ein kleines Mädchen in der verschneiten Straße mit einem Handschlitten am Bande in seiner liebenswürdig-realistischen Weise porträtirt. Ein spanischer Zigeuner, von Dannat, ist eine fein ausgeführte und lebensvolle Aktstudie. Gedney Bunce hat eine schöne, strahlende venetianische Marine und ein paar Berggipfel aus Maine ausgestellt, wie überhaupt die Landschafts- und Marinemaler viel Gutes lieferten: Arthur Quartley eine prächtige Marine, „Nach dem Regen", Bolton Jones eine Herbstlandschaft, Wyant

eine Sumpfgegend in Irland, Twachmann einen Dock in New York und eine Gegend bei Cincinnati, Palmer, Swain Gifford und Miller ebenfalls anziehende Landschaften. George Inneß ergeht sich in Kontrasten und zeigt sich höchst ungleich in seinen Bildern. Während eine dunkle Felsengegend „Das Ende des Sturmes" die Natur in düsterer Stimmung zeigt, strahlt eine Frühlingslandschaft im grellsten, unmöglichsten Grün und Blau. Manches Schlechte hat sich trotz der Kritik, die in betreff der Aufnahme geübt wurde, denn doch eingeschwärzt, und man kann sich freuen, daß es eben nur wenig ist. Vor allen gehört ein großes, figurenreiches Bild von Will Low unbestritten in diese Kategorie, obgleich es bescheiden auf 2000 Dollars, folglich höher angesetzt ist als irgend ein anderes Bild in der Ausstellung. Es trägt den Namen: „Der Schiffer Ireson" und der Gegenstand ist einem Gedicht von Whittier entnommen. Es ist fehlerhaft in der Zeichnung, hart in der Farbe und wirkt widerwärtig durch den Gegenstand, denn die Hauptfigur ist ein Übelthäter, der für sein Vergehen geteert und gefedert worden ist. Auch auf ein paar lächerliche Landschaften stößt man, von der Sorte, bei der ein dicker, horizontaler gelber oder blauer Pinselstrich den Horizont, ein zweiter hellgrünlicher den Hintergrund, ein dunklerer den Vordergrund, ein paar senkrechte Schmiere die Bäume und einige runde und viereckige Kleckse problematische menschliche und tierische Existenzen bedeuten sollen. Dies Unwesen kommt bei manchen jungen Malern gar nicht so selten vor, welche es damit den besseren Künstler nachzuthun meinen, die zwar auch gelegentlich einen Gegenstand mit wenigen Strichen andeuten, doch in solcher Weise, daß über Bedeutung und Absicht kein Zweifel sein kann.

Herr Feuardent, der Ankläger von Cesnola, kann nicht ruhen, nicht die glänzende Rechtfertigung, welche diesem geworden, noch seine eigene Niederlage verschmerzen und fährt mit seinen boshaften, giftigen Angriffen fort, verdächtigt das Untersuchungskomité und die Angestellten, welche zu Cesnola halten, veröffentlicht Photographien von cyprischen Statuen, wie sie — ihm zufolge — vor und nach der Restaurirung ausgesehen haben sollen, bringt das Zeugnis von Arbeitern vor, welche bei der Restaurirung — eigentlich Fälschung — gegenwärtig gewesen sein wollen und sucht auf Cesnola den Verdacht zu werfen, dumme und zwecklose anonyme Briefe geschrieben zu haben. Wäre die Gemeinheit, die Bosheit und Gehässigkeit, woraus alle diese Angriffe hervorgehen, nicht so empörend und widerwärtig, so wären sie einfach lächerlich. Eigentlich beleidigt er nicht das Komité, sondern das ganze amerikanische Publikum, indem er es als dumm genug hinstellt, um sich durch seine Behauptungen Sand in die Augen streuen zu lassen. Handelte sich's um den ästhetischen Wert der cyprischen Statuen, oder stände ihr Alter oder ihre allgemeine Echtheit in Frage, so könnte ein spekulativer Betrüger allenfalls Ursache zu Veränderungen haben, aber weder Alter noch Echtheit werden selbst von Feuardent bezweifelt, für ihre Schönheit oder Häßlichkeit ist Cesnola nicht verantwortlich, und dennoch sollte er, der als Italiener, wenn er des Altertums auch so unkundig wäre, wie Herr Feuardent glauben machen will, doch unter allen Umständen wissen muß, daß man heutzutage die Spuren des Alters an Kunstwerken nicht verdeckt und versteckt haben will, ohne daß ein anderes Motiv denkbar wäre, als um seinen Statuen ein moderneres, glätteres und geleckteres Ansehen zu verleihen, nicht allein mehrere davon wesentlich verändert haben, sondern in diesem löblichen Geschäft noch immer fortfahren, und im Museum, trotz der Gefahr der Entdeckung durch seine Gehilfen, eine permanente Flickwerkstätte halten, in der Arme, Beine, Füße, Hände und Nasen angefertigt würden, um alte steinerne Ägypter, Phönizier, Griechen und Römer mit diesen nützlichen Körperteilen zu versehen! **O. A.**

Nekrologe.

S. v. B. **Edmund Tetzner**, ein begabter Genremaler der realistischen Richtung, starb in Weimar am 21. Mai. Er wurde am 20. November 1845 zu Langensalza geboren und erhielt seine künstlerische Bildung in Weimar hauptsächlich unter Baur. Die Motive, welche er malte, waren zumeist humoristischer Art. Fast seine sämtlichen Bilder wurden in illustrirten Zeitschriften reproduzirt, wodurch er ziemlich bekannt wurde. Sein letztes Bild, welches 1880 auf der Düsseldorfer Ausstellung viele Freunde fand, ist sein größtes und auch in künstlerischer Beziehung das Beste, was er leistete. Es betitelt sich: „Die Kapelle in Nöten" und zeigt sechs Dorfmusiker, wie sie ratlos auf hochverschneiter Flur vor einem hohen Wegweiser stehen. Mancher Besucher der Düsseldorfer Ausstellung wird sich des schönen, ansprechenden Bildes noch erinnern. Im letzten Winter machte Tetzner eine längere Studienreise nach Italien. Bei seinem Fleiße brachte er reiches Material mit heim, aber auch eine innere Erkältung, welche er sich in Verona zugezogen hatte. Diese wurde bei seiner schwächlichen Konstitution die Ursache seines frühen Todes. Als Mensch war der Verstorbene allgemein geachtet und beliebt. Kaum hatte er sich verlobt, als ihn der Tod ereilte.

Konkurrenzen.

R. B. **Konkurrenzausschreiben.** Die Kunstverlagshandlung Hildesheimer & Faulkner in London hat 30 Preise im Gesamtbetrage von 2000 Pfund Sterling (40000 Mk.) für 30 der besten Serien Originalzeichnungen und Gemälde für kleine Weihnachts- und Neujahrskarten, (welche in England bekanntlich allgemein gebräuchlich sind) ausgesetzt, verpflichtet sich zugleich zur Auswahl von noch 70 Serien, welche sie mit je 25 und 20 Pfund bezahlen will und hofft durch die Künstlerschaft in den Stand gesetzt zu werden, außerdem noch Einkäufe im Betrage von wenigstens 1500 Pfund machen zu können, so daß im ganzen einhunderttausend Mark zur Verteilung kommen sollen. Preisrichter für Bestimmung der genannten 30 Preise sind die Künstler W. P. Frith, G. E. Millais, Marcus Stone und Edward Freeman in London. Sämmtliche bis zum 26. Juli d. J. eingesendeten

Zeichnungen werden im August in der Gallerie der Society of british artists zu London öffentlich ausgestellt. Diese Gratulationskarten, welche in Farbendruck vervielfältigt werden sollen, müssen in Serien von 2, 3, 4 oder 6 Kompositionen geliefert werden und können Figuren, Landschaften, Tierstücke, Vögel, Blumen, Ornamente oder eine Vereinigung dieser Dinge darstellen. Ausführliche Prospekte hat Herr Ernst Nister in Nürnberg an Künstler aller deutschen Kunststädte direkt versendet.

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Defreggers „Sturm der Oberländerbauern auf den Roten Turm zu München in der Mordweihnacht 1705" hat die Erwartungen keineswegs erfüllt, die man in der Presse während der letzten Wochen erweckt hatte. Nach dem bekannten Wort des Horaz macht selbst Vater Homeros dann und wann ein Schläfchen; darum dürfen wir auch mit Defregger, der uns schon so viel Schönes und Bedeutendes geboten hat, nicht zu streng ins Gericht gehen, wenn wir auch vor allem der Wahrheit die Ehre geben müssen. Sein neuestes, im Auftrage des bayerischen Staates gemaltes Bild hat unleugbar manches Gute, bleibt aber im ganzen hinter des Meisters meisten Arbeiten weit zurück. Darüber sind so ziemlich alle Sachverständigen einig, während das große Publikum, das sonst gewöhnt ist, sich von der gedruckten Kritik leiten zu lassen, kopfschüttelnd vor dem Bilde steht und sich fragt: „Ist denn das wirklich die Leistung, die man uns so hoch gerühmt hat? Über der wir alles vergessen sollen, was uns ein Cornelius und andere geschaffen?" Allen Respekt vor dem wackeren Schmied von Kochel, aber den Achilleus und Priamos und die greise Hekuba lassen wir um seinetwillen denn doch nicht in die Rumpelkammer werfen. Daß Altmeister Cornelius die Erstürmung des roten Turmes uns ebenso eindringlich vor Augen geführt hätte wie den Brand Ilions, dürfen wir nach seinen Blättern zu Goethe's „Faust" nicht wohl bezweifeln. Ob aber Defregger sich in der Iliade ebenso zurecht fände, das mag glauben wer Lust dazu hat. Man kann schwer annehmen, daß sich Defregger für seinen Stoff begeistert hat; das Publikum seinerseits bleibt für dessen Behandlung „kühl bis ans Herz hinan". Vor allem vermißt man in dem Bilde jenen großen historischen Zug, der durch „Das letzte Aufgebot" und „Die Rückkehr der Sieger", teilweise auch noch durch „Andreas Hofers Todesgang" ging. Der „Sturm auf den roten Turm" erhebt sich nicht über das Niveau des Genre. Und selbst dem gegenüber werden manche Bedenken wach. So ist es mehr als eine bloße poetische Licenz, wenn Defregger den nächtlichen Kampf in den hellen Tag hinein verlegt, ohne Zweifel um gewisse Schwierigkeiten zu vermeiden. Daß die wackeren Kämpfer sich einander selbst im Wege stehen, zeigt der erste Blick. Ob ein Schmied zwanzig Stunden weit im Schurzfell zum Kampf marschirt und in eiskalter Winternacht hemdärmelig ein Thor stürmt und ob er eine über alles Maß lange Wagendeichsel als Widder über dem Kopfe schwingt, um damit auf eine bereits eingeschlagene Thüre loszustoßen, diese und ähnliche Fragen mögen immerhin offen bleiben. Vor allem aber steht fest, daß es der Komposition an Lebensfrische und der Malerei an Stimmung fehlt, daß die handelnden Personen nicht den Typus der oberländischen Bauern wiedergeben, sondern fast durchweg an das städtische Modell erinnern und der Vortrag hart und nicht frei von einer gewissen Roheit ist. Schließlich kann ich eine Bemerkung nicht unterdrücken: Defregger scheint mir an seinem eigenen Ruhme zu kranken. Die Tiefe der Empfindung, welche seine älteren Bilder so schätzbar machte, schwächt sich in demselben Maße ab, in welchem die Nachfrage nach Werken seiner Hand wächst. Das ist schon seit einiger Zeit fühlbar, am fühlbarsten aber in seinem neuesten Bilde. Defregger hat mit demselben übrigens schließlich nur Mißgeschick gehabt, die Regierung aber einen groben Fehler begangen. Wollte sie von dem nun einmal in erster Reihe lyrisch angelegten Künstler ein Bild für die Pinakothek haben, das seinem eigensten Wesen entsprach und seiner würdig war, so mußte sie ihm ihre Absicht kundgeben und ihm die Wahl des Gegenstandes frei geben, sich selber aber bezüglich der Annahme freie Hand bewahren. Man schreibt Konkurrenzen für Dramen aus, ohne ein Sujet zu bestimmen, dem bildenden Künstler aber glaubt man immer noch in Bezug auf die Wahl des zu behandelnden Stoffes die Zwangsjacke anlegen zu dürfen. Gott besser's! — Herm. **Schneider** hat den Fehler begangen, für einen innerlich unbedeutenden Stoff — „Michel Angelo Buonarroti liest der Vittoria Colonna seine Sonette vor" — einen viel zu großen Maßstab zu wählen. Ein solches Aufbauschen schadet nur. Vittoria Colonna ist eine edle, wenn auch etwas kolossale Erscheinung, neben welcher Buonarroti, der im Leben bekanntlich von stämmiger Statur war, doppelt schmächtig erscheint. Außerdem trug sein Angesicht zwar bis ans Ende die Spur des Faustschlages, mit dem ihm ein jugendlicher Rivale das Nasenbein eingeschlagen, aber nichts von dem gnomenhaften Wesen, das ihm Schneider andichtete. Übrigens hat der begabte Künstler seinen früheren wächsernen Fleischton einigermaßen modifizirt. In Adolf **Lüben**, einem Norddeutschen, ist mit einemmale unseren oberbayerische Dorfgeschichten malenden Münchenern ein höchst gefährlicher Konkurrent erwachsen, und das um so mehr, als er den feinfühligsten und koloristisch begabtesten Malern unserer Stadt beigezählt werden muß, wofür sein köstlicher „Jägergruß" Zeugnis giebt. **Weisers** „Unterbrochenes Tabakskollegium" leidet an einer gewissen Monotonie der Farbengebung, mit der übrigens heute viel experimentirt wird. Sieht man doch heute Bilder in Grau, in Grün, in Rot, in Braun ꝛc. malen, bloß um zu zeigen, was sich damit erreichen läßt. A. de **Courten** behandelt in seinem „Am Brunnen" einen anziehenden antiken Stoff, der vielleicht noch mehr anspräche, wären die Maßverhältnisse weniger prätentiös. Das junge Paar ist fein empfunden und, frei von allem Modernen, ganz im Sinne der Alten gedacht, während **Spittler** in „Amor und Psyche" einen antiken Stoff in lustigster Weise und ohne Anklang an das Derbe oder gar Ordinäre durch Vorführen eines stattlichen „Schweren Reiters" und eines schmucken Kindermädchens parodirt, nicht ohne sich große koloristische Schwierigkeiten zu schaffen und sie glücklich zu überwinden. Fritz **Uhde**, ein Schüler Munkacsy's, malte seinen „Landstreicher", sein „Familienkonzert" und seinen „Altdeutschen Reiter" mittelst Zusammenstellung verschiedener Nüancen von Grau und behandelte den Gedanken eigentlich nur als Nebensache. Das gilt namentlich von seinem ziemlich konfusen und bizarren „Familienkonzert", das infolgedessen eine vom Künstler kaum beabsichtigte komische Wirkung macht. Letzteres gilt auch von dem „Altdeutschen Reiter", der anstatt der eisernen Halsberge einen wollenen Shlips trägt. Heinr. **Lang** brachte zwei köstliche Salon-Pferde-Bilder von feinster Zeichnung und trefflicher Farbe und C. **Unger** ein überaus schätzbares Aquarell „Die Musik" in ihrer lyrischen, dramatischen und religiösen Richtung, das durch Tiefe der Gedanken und Anmut und Keuschheit der Form einigermaßen an Schwind erinnert. Die Architekturmalerei vertrat **Dehn** mit einem trefflich gezeichneten und fein gestimmten Bildchen: „Mühlen in Straßburg". Als bedeutende Leistungen im Gebiete der Landschaftsmalerei sind zu nennen: ein in kleinen Maßverhältnissen gehaltenes, von eingehendem Studium der alten Niederländer wie der Natur zeugendes Bild von Phil. **Roeth**, „Aus dem Freisinger Moos" von **Lier** und „Morgen im Moos" von Ed. **Schleich** jun. Lier kehrte mit diesem Werke von den Pfaden des Hypernaturalismus zurück, auf denen sich sein Genius für alle Zeiten verirren zu wollen schien, und Schleich erwies sich als der hochbegabte Sohn seines mit Recht hochberühmten Vaters. **Berningers** „Sorrento" endlich bringt alle Reize jenes herrlichen Landstriches zur Anschauung, entbehrt aber der den sonstigen Bildern des Künstlers eigenen Energie der Farbe und des Vortrages.

Neues Ausstellungsunternehmen in London. In London hat sich eine Gesellschaft zur Veranstaltung internationaler Kunstausstellungen gebildet und zu diesem Zwecke unter dem Titel „United Arts Gallery" in der eleganten New Bond Street ein eigenes Gebäude errichtet. Dieses Ausstellungsgebäude enthält drei große Galerien mit Oberlicht, Bureaux, Magazine und Verpackungsräume und ist prachtvoll ausgestattet. Die erste Ausstellung, welche Mitte Mai mit großer Feierlichkeit eröffnet wurde, enthält 224 Ölgemälde, 140 Aquarelle und Zeichnungen und 17 Skulpturen;

es sind darin Künstler aller Nationen vertreten und darunter die namhaftesten Meister. Die Ausstellungen sollen zweimal jährlich stattfinden; es wird beabsichtigt, sie, wenn das Unternehmen den gewünschten Anklang findet, auch in Liverpool und Glasgow abzuhalten. Frühere Versuche, dergleichen Ausstellungen zu veranstalten, haben keinen großen Erfolg gehabt, und seit 1875 hat in London keine mehr stattgefunden. Die Versuche französischer und belgischer Künstler und Kunsthändler, sich in England einen Markt zu schaffen, haben auch wenig gefruchtet und die von Düsseldorf ausgehenden Bestrebungen, deutsche Kunstwerke in England einzuführen, sind längst aufgegeben. Die neue Gesellschaft will nun durch ihre Ausstellungen einen internationalen Kunstmarkt für England gründen, dessen Einfluß sich dann auch nach Amerika ausdehnen wird. Bekanntlich hat die königliche Akademie in London, welche jährlich Ausstellungen veranstaltet, sehr enge Statuten, sie schließt alle fremden Kunstwerke aus und nimmt auch von den einheimischen nur eine so beschränkte Anzahl auf, daß die Zulassung schon als ein Glück betrachtet wird. Diesem Übelstande soll nun durch die internationalen Ausstellungen abgeholfen werden. Als Direktoren stehen an der Spitze der Gesellschaft die Herren J. H. Gammon und E. J. Vaughan, eine Anzahl von Künstlern sind zu Ehrenmitgliedern ernannt worden, die an ihren Heimatsorten eine Art von Aufnahmekomités bilden; von deutschen Meistern sind vorläufig dabei: Andreas Achenbach, August Becker, J. W. Lindlau, L. Munthe, E. Schulz, A. Sigert und Karl Sohn in Düsseldorf, Karl Gussow in Berlin und A. Lier in München, die Zahl derselben wird jedoch noch vermehrt werden. Die Eröffnung wurde mit einem großen Bankett gefeiert, an welchem viele hervorragende Persönlichkeiten, Mitglieder der hohen Aristokratie und des Parlaments, Künstler und auch einige Akademiker teilnahmen. Den Vorsitz führte Lord Ronald Gower, der ein tüchtiger Dilettant in der Bildhauerkunst ist. Reden wurden gehalten und Toaste ausgebracht von verschiedenen Gästen, unter anderen von Sir Garnet Wolseley und von Kardinal Manning, der besonders lobend von der deutschen Kunst sprach, von den englischen Malern Orchardson, Forbes Robertson und Ellis und von dem Deutschen August Becker, welcher als Präsident des Düsseldorfer Künstlervereins die kontinentalen Künstler überhaupt vertrat. Es ist zu wünschen, daß das neugeschaffene Institut sich bewähre und der festländischen Kunst das reiche England erschließe, wo der Kunstsinn in den letzten Jahren einen bedeutenden Aufschwung genommen hat. (Köln. Ztg.)

—

Vermischte Nachrichten.

|| **Die Eröffnung der neuen Kunsthalle zu Düsseldorf** ist jetzt auf den 3. Juli endgültig festgesetzt worden; gegen Mittag werden die Künstlerschaft und die städtischen Behörden vom Malkasten und vom Rathaus in geordnetem Festzuge unter Musikbegleitung sich zur Kunsthalle begeben; dort werden Gesangsvorträge des städtischen Gesangvereins und die Festreden unseres Oberbürgermeisters Becker und des Vorsitzenden des Vorstandes des Vereins Düsseldorfer Künstler, Maler August Becker, die Eröffnung feierlich bekunden. Nach einer Besichtigung der neuen Räume wird ein Festessen in der Tonhalle stattfinden, dem sich am Abend eine gesellige Vereinigung der Festgenossen im Malkasten anschließen wird. Eine zahlreiche Beteiligung der Künstler wie der Kunstfreunde ist zu erwarten.

Noch einmal die Berliner Rubens-Acquisition. Die „Post" veröffentlicht folgende Erklärung: „Gegenüber den sich noch immer wiederholenden Angriffen gegen die Verwaltung der königlichen Gemäldegalerie wegen Ankaufs des Bildes von Rubens aus der Sammlung Schönborn in Wien sehen sich die unterzeichneten Künstler veranlaßt, zu erklären, daß dieser Ankauf auf Grund eines einstimmigen Beschlusses der Sachverständigen-Kommission der königlichen Gemäldegalerie erfolgt ist. Diese Kommission, welche durch den allerhöchsten Erlaß vom 13. November 1878 eingesetzt ist und über sämtliche Ankäufe, Herstellung von Bildern u. s. w. zu beschließen hat, besteht außer dem Direktor der königlichen Galerie, Herrn Dr. Julius Meyer, als Vorsitzenden, zur Hälfte aus Künstlern, gegenwärtig den beiden Unterzeichneten, und außerdem aus den Herren Professor Dr. Grimm und Geheimrat Dr. Jordan. Vor dem Abschluß des Ankaufs des fraglichen Bildes begab sich der unterzeichnete G. Spangenberg auf Beschluß der Kommission in Begleitung des Herrn Direktors Dr. Meyer nach Wien, um das Bild nochmals zu prüfen. Auf Grund dieser Untersuchung erfolgte der Ankauf des Bildes, und dieser wurde, wie gesagt, einstimmig von sämtlichen Mitgliedern der Sachverständigen-Kommission bis zu dem Preise von 200000 Mk. beschlossen. Die Unterzeichneten sind von der Echtheit des Bildes überzeugt, halten die gegen dieselbe gerichteten Angriffe für ungerechtfertigt, sehen in dem Ankauf des Bildes vielmehr eine wertvolle Bereicherung der königlichen Gemäldegalerie. Sie bemerken außerdem, daß der Direktor Dr. Bode, gegen welchen vielfach Angriffe wegen des Ankaufs gerichtet worden sind, bei demselben insofern nicht beteiligt ist, als derselbe nicht Mitglied der Sachverständigen-Kommission ist. Sie halten sich, als die bei dem Ankaufe beteiligten Künstler, zu dieser öffentlichen Erklärung um so mehr verpflichtet, als die Angriffe, die größtenteils aus Künstlerkreisen hervorgingen, einseitig gegen die Galerieverwaltung gerichtet wurden. Professor Gustav Spangenberg, Mitglied der königlichen Akademie der Künste. Professor Oskar **Begas**, Mitglied der königlichen Akademie der Künste. Berlin, den 8. Juni 1881."

R. B. **Nürnberg.** Am 3. Juni, als am Geburtstage des Nürnberger Volksdichters, Flaschnermeisters Konrad **Grübel** (geb. 1736, gest. 1809) wurde, nach Ovationen an dessen Grabe und vor seinem Wohnhause, ein kleines würdiges und künstlerisch vollendetes Ehrendenkmal mit entsprechender Feierlichkeit, die sich zu einem wahren Volksfeste ausbildete, enthüllt. Dieses Denkmal, welches auf Kosten des kürzlich gegründeten „Kunstfonds" der Stadt Nürnberg errichtet worden ist, besteht aus einer sehr charakteristisch aufgefaßten und meisterhaft durchgeführten Porträtstatuette des Dichters im Kostüm seiner Zeit auf einem reich durchgebildeten Postament, welches an seinen vier Ecken mit Nürnberger Charakterköpfen, wie Grübel sie geschildert hat, an den beiden Seiten mit Reliefdarstellungen aus seinen Dichtungen, vorn mit der Dedikationsinschrift und hinten mit dem Nürnberger Wappen und den Namen der ausführenden Künstler (Friedr. **Wanderer** als Erfinder des Ganzen, **Rößner**, welcher das Denkmal modellirt und Ch. **Lenz**, welcher es in Bronze gegossen) versehen ist. Das Ganze steht in einer Brunnenschale und ist mit einem kunstvollen eisernen Gitter umgeben. — Gelegentlich dieses Grübelfestes hat die hiesige Buchhandlung Herdegen-Barbeck eine elegant und künstlerisch ausgestattete kleine Schrift publizirt, welche den Lebenslauf des Dichters, eine Charakteristik seiner Werke, einige hervorragende Dichtungen desselben, ein Autograph von ihm, einige auf ihn bezügliche Dichtungen und besonders auch eine sehr gute Abbildung des Denkmals im ganzen und seiner einzelnen Teile (nach Federzeichnungen Wanderers) enthält.

Vom Kunstmarkt.

Bei der Versteigerung der Sammlung Double in Paris bildeten die beiden Gemälde von **Jan van der Meer** von Delft, „Der Soldat und das lachende Mädchen" und „Der Astronom" die Hauptgegenstände des Interesses. Das erstere (vergl. Zeitschrift II. Jahrg., S. 167) wurde mit 88000, das letztere mit 44000 Frcs. bezahlt. Von alten Niederländern waren sonst noch besonders begehrt: Frans Hals' „Bildnis des Willem van Heythuysen" (30000 Frcs.), Thomas de Keyser's „Holländische Familie" (19000 Frcs.) und ein Selbstbildnis von Rembrandt (23000 Frcs.); „Das Landmädchen" von Greuze wurde auf 21000 Frcs. getrieben. Um die größtenteils dem Zeitalter Louis XV. und Louis XVI. entstammenden Mobilien entspann sich ein lebhafter Wettkampf unter den Finanzbaronen. Zwei Sèvresvasen (Vasen von Fontenoy) erstand der Londoner Rothschild für 170000 Frcs., das sog. Buisontaielservice kam auf 95000 Frcs., einzelne Tassen auf 1200–5000 Frcs., ein Satz Möbels, bestehend aus 2 Sophas, einem kleinen und 10 großen Sesseln mit Gobelinbezügen nach Zeichnungen von **Boucher** auf 110000 Frcs., eine andere Gruppe von Möbeln mit Gobelinsbezügen aus der Zeit Louis XIV. auf 100000 Frcs.,

der Kronleuchter aus Bergkrystall mit 6 Flammen auf 55000 Frcs., eine Standuhr aus Marmor mit der Gruppe der drei Grazien von Falconet auf 101000 Frcs. u. s. w. Das Gesammtergebnis der Auktion waren rund 2600000 Frcs.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, Egypte, Assyrie, Perse, Asie mineure, Grèce, Etrurie, Rome. Mit Illustr. gr. Lex.-8. Paris, Hachette & Co. Erscheint in 5—7 Bänden oder ca. 300 Lieferungen à 50 Centimes.

Zeitschriften.

L'Art. No. 335 u. 336.
Le salon de 1881, von René Menard. — Guide raisonné de l'amateur et du curieux. Besprechungen: David Sutter, Nouvelle théorie simplifiée de la perspective; E. Trelat, L'enseignement de l'architecture en France; Les oeuvres de Bernard Palissy; Charavay, Une famille des peintres alsaciens: les Guerin 1734-1846. — Necrologie: Edmont Turquet; Benjamin Fillon; Samuel Palmer; Eugène Maus; Fréderic Scholander; Achille Grandmaison; Guiseppe Rizzardi-Polini.

Blätter für Kunstgewerbe. Bd. X, Heft 5.
Schweizer Ofen. — Ein origineller Fächer. — Abbildungen: Handtuch-Bordure; Einfahrthor aus Schmiedeeisen; Weinkrug aus Krystallglas mit Silbermontirung; Uhr aus Bronze mit Porzellaneinlagen.

Christliches Kunstblatt. No. 6.
Die Übergabe der Augsburger Konfession, Gemälde von Friedrich Martersteig in Weimar. Über die bedeutsame Verwendung der Schlusssteine im Chorgewölbe.

Kunst und Gewerbe. No. 6.
Die Meissner Porzellanmanufaktur. Aus der Mustersammlung des Bayr. Gewerbemuseums. Ein Prachtwerk des ungarischen Kunstgewerbes. Ausgrabungen in Olympia. Illustrationen: Pokal von Paul Flindt (1594); Persische Fliesse (17. Jahrh.); Geschnitzter italienischer Blasebalg (16. Jahrh.); Marmorfüllung am Grabe des Kurfürsten Moritz im Dome zu Freiberg; Geschnitztes Ornament aus Pistoja (16. Jahrh.); Dreharbeiten aus Elfenbein; Geätzte Verzierungen eines eisernen Schildes im Museo Correr.

Berichtigung.

Spalte 556, unter „Vermischten Nachrichten", Z. 15 v. o. lies: Immota statt Junnota.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

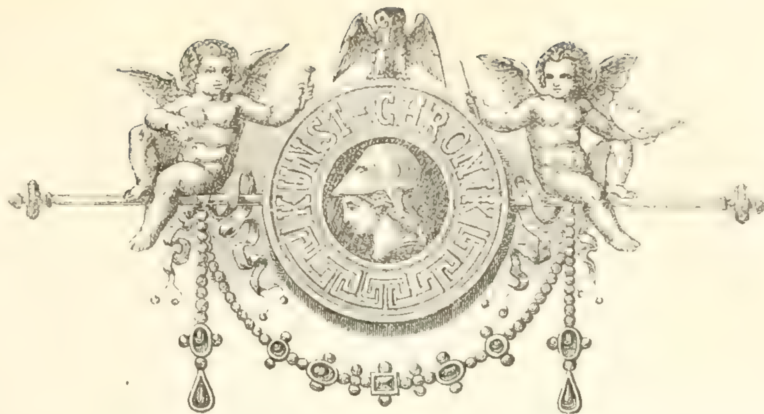
Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

7. Juli

Nr. 38.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstchronik No. 39 erscheint am 21. Juli.

Neue Veränderungen an der weimarischen Kunstschule.

In unserem Aufsatz in Nr. 4 u. 5 der Kunst-Chronik dieses Jahrganges nahmen wir Gelegenheit, unter anderen über das epidemisch gewordene Kommen und Gehen der Lehrkräfte an der weimarischen Kunstschule Klage zu führen. Wir meinten, daß sich diese Wanderung unter dem Direktorium Hagens endlich fixirt habe, und glaubten auf eine ruhige und gedeihliche Entwickelung der Anstalt hoffen zu dürfen. Leider ist die Ruhe nicht von langer Dauer gewesen. Die weimarische Kunstschule bleibt ihren seit Anfang bestehenden Traditionen getreu, wir haben heute wiederum von einem Wechsel zu berichten. Ob dieser ewige Gährungsprozeß gut thut, bleibe dahingestellt.

Zunächst hat der Sekretär der Anstalt, Prof. Arndt, seinen Posten verlassen müssen. Darüber, daß Arndt die Interessen der Kunstschule stets gewahrt, soviel in seinen Kräften stand, brauchen wir uns des Längeren nicht zu verbreiten: dieses ist eine unbestrittene Thatsache. Aber die Schule verliert nicht nur einen tüchtigen Sekretär an ihm, sondern auch einen Lehrer, dessen kunsthistorische Vorlesungen mit Recht stark besucht waren, denn die Art seines Vortrages war so, wie sie für junge Künstler aller Bildungsschichten geeignet ist: klar, faßlich und interessant. Wir möchten bezweifeln, ob die Schule so bald einen Sekretär wiederfinden wird, der als Maler das weite Feld der Kunsthistorie so verständlich zu behandeln versteht wie Arndt.

Als zweite und sicherlich noch eingreifendere Änderung ist der Rücktritt Theodor Hagens vom Direktorium zu verzeichnen. Wie wir hören, veranlaßte ihn dazu die Art und Weise, mit welcher man ihn in seiner Stellung als Direktor bei der Arndtschen Angelegenheit überging, indem man die Sache eigenmächtig abmachte. Daß es möglich ist, Änderungen innerhalb der Anstalt ohne den Direktor vorzunehmen, ist dadurch erklärlich, daß die Kunstschule kein staatliches Unternehmen, sondern sozusagen eine Privatanstalt Sr. Königl. Hoheit des Großherzogs ist. Man erblickte in dieser Umgehung des Direktors ein stark angedeutetes Mißtrauen von höherer Seite. Da man jedoch in weimarischen Künstlerkreisen den Wert Hagens als Leiter der Anstalt und Lehrer an derselben wohl schätzen gelernt hatte, so kam innerhalb dreier Tagen eine Petition an denselben zustande, welche von sämtlichen Schülern der Anstalt und von den selbständigen Malern der Stadt unterschrieben war. Die Petition enthielt den Wunsch: daß sich der Direktor durch die mißlichen Vorgänge doch nicht bewegen lassen möge, seinen Posten, den er zur allgemeinen Zufriedenheit verwaltet, zu verlassen. Trotz dieses ehrenden Vertrauensvotums der ganzen Künstlerschaft reichte Hagen seine Demission als Direktor ein, und der Großherzog geruhte auch dieselbe anzunehmen. Als ein Glück ist es zu bezeichnen, daß Hagen die Professur für Landschaft behält.

Betrachten wir kurz seine bisherige hiesige Lehrthätigkeit, so gelangen wir zu der Überzeugung, daß man dasjenige, was die weimarische Schule gegenwärtig ist, nämlich eine geachtete Landschafter-

schule, lediglich und allein Hagen zu verdanken hat. Nach dem Tode Ziermanns hat Weimar an besseren und bekannten Genremalern nur noch Woldemar Friedrich, C. Pilz und Prof. Günther; doch erhielten diese ihre Bildung unter früheren Professoren. Unter den jüngeren Kräften befinden sich zwar einige unverkennbare Talente, aber in den letzten Jahren ist keines an die Öffentlichkeit getreten.

Anders ist es mit den Schülern Hagens. Riedel, v. Schennis, Tübbecke, v. Gleichen-Rußwurm, Buchholz sind überall anerkannte, tüchtige Landschafter, und sie alle haben Hagen viel zu verdanken. Desgleichen thun sich unter den Jüngeren Bunke, Baum und Förster rühmlich hervor. Die beiden Weidenmotive, welche der erstere, ein noch ganz junger Mann, vor kurzem ausstellte, sind sogar entschieden hervorragende, äußerst feintonige Bilder. Hagen hat neben seiner Unermüdlichkeit als Lehrer die Gabe, jedem nach seiner individuellen Begabung anders zu behandeln, und erzielt damit die schönsten Erfolge. Ferner ist es eine Thatsache, daß ein großer Teil der mit jedem Semester neu eintretenden Schüler speziell seinetwegen nach Weimar kommen. Wir können also nur bedauern, daß dieser Mann, dem die Schule so viel zu verdanken hat, das Direktorium niederlegte, andererseits freilich sind wir überzeugt, daß er dieser, in Weimar besonders schwierigen Stellung von Herzen Valet sagt, um sich nunmehr ungeteilt seiner Kunst und seinen Schülern zu widmen.

Das Direktorium ging in die Hände des als Tiermaler angesehenen Prof. Brendel über. Wir wollen hoffen, daß er es rühmlich behauptet. Natürlich munkelt und redet man nach alledem vielerlei. Auch von bevorstehenden Veränderungen unter den anderen Lehrkräften will man wissen, doch mangelt diesen Gerüchten vorläufig jede Bestätigung. Wir aber möchten zu bedenken geben, daß die beiden als Lehrer im Figurenfache thätigen Niederländer äußerst verdienstvolle Künstler sind. Prof. Willem Linnig jun. ist ein hervorragender Kolorist und Prof. Alexander Struys ein bedeutender Techniker. Und jedenfalls ist der fortwährende Wechsel der Lehrkräfte kein Vorteil für diejenigen Schüler, die nach Weimar kommen, um etwas Tüchtiges zu lernen.

Schulte vom Brühl.

Korrespondenz.

Berlin, im Juni 1881.

Über einen Mangel an künstlerischen Genüssen der verschiedensten Art darf sich das Berliner Publikum gegenwärtig nicht beklagen. Von ihnen gehört die dreimalige Aufführung des Wagnerschen Bühnenfestspiels, die weitaus im Vordergrunde des allgemeinen Interesses stand, allerdings nicht in den Rahmen der „Kunst-Chronik“. Daß aber die Neubelebung der nordisch-germanischen Mythologie, die uns in dem Hauptwerke des Dichterkomponisten entgegentritt, auch auf die bildende Kunst nicht ohne Einfluß bleibt, beweist von neuem ein im Salon des Künstlervereins ausgestelltes, sehr bemerkenswertes Bild des Müncheners Karl Gebhardt jun. Es betitelt sich „Loki und Sigyn“ und schildert in lebensgroßen Figuren die Qual des von den Göttern zu grausamer Strafe verdammten Genossen und die ausharrende Treue des jugendlichen Weibes, die den auf öder, von Wogen umbrandeter Felsklippe gefesselt daliegenden in seiner Not nicht verläßt. In weißem Gewande, das im Herabgleiten Schulter und Brust enthüllt, neben ihm sitzend, fängt sie mit der in der ausgestreckten Linken gehaltenen Schale den dampfenden Geifer auf, den die aus der steilen Felswand sich hervorreckende Schlange auf ihn niedertropft, und meisterhaft bringt die ganze Bewegung der schlanken Gestalt, die halb abwehrend, halb scheu zurückweichend erhobene Rechte und der fest auf die verderbendrohende Schlange gerichtete Blick des hellen Auges die mit Entschlossenheit gepaarte bange Sorge zum Ausdruck. Auch wenn ihm die Sage, die der Darstellung zu Grunde liegt, nicht gegenwärtig ist, bleibt der Beschauer doch keinen Augenblick über die innere Bedeutung der vorgeführten Situation in Zweifel. Mit dieser klaren Entwickelung der in dem Stoff enthaltenen künstlerischen Motive aber verbindet sich eine ebenso richtig gefühlte, mit einfachen Mitteln wirkende und vortrefflich geschlossene malerische Stimmung und in beiden Figuren, die sich in ruhigem Licht von dem grauen Gestein und der düsteren Luft abheben, ein höchst anerkennenswertes, solides Naturstudium. Wenn dabei die Gestalt des Loki wohl noch ein wenig an den benutzten Akt erinnert, so erhebt sich die der Sigyn und zumal der ungewöhnlich schöne, seelisch belebte Kopf derselben zur vollen Höhe freier und poetischer Auffassung. Im einzelnen fehlt es dem Bilde nicht an minder gelungenen Partien; sie treten indes weit zurück gegen den erfreulichen Eindruck eines auf das Ideale gerichteten frischen und gesunden Talents, einer durchweg ehrlichen Arbeit und vor allem einer im Gedanken wie in der Malerei echt künstlerischen Anschauung.

Einer ansehnlichen Kollektion von Öl- und Aquarellstudien, die der längst als tüchtiges Talent geschätzte Berliner Karl Saltzmann von seiner zweijährigen Reise um die Erde heimbrachte und im Salon des Künstlervereins ausstellte, ist in der Chronik (Sp. 509) bereits gedacht worden. Nicht wenige derselben, in denen die Motive von vornherein auf ihre bild-

mäßige Wirkung hin angesehen sind, so daß in der Studie fast schon das fertige Bild sich darbietet, lassen uns für die nächste Zeit vortreffliche Darstellungen von ebenso großem künstlerischen wie gegenständlichen Interesse erwarten. Hervorzuheben sind neben diesen Skizzen aus dem Salon augenblicklich noch eine in Komposition und Malerei, vor allem in dem feinen Silberton der lichtgetränkten Luft, in hohem Grade anziehende Partie vom Nemi-See von Lutteroth und ein „Motiv bei Nettuno" von Chr. Wilberg, der hier bei kleinem Maßstab, ohne mit demselben in Auffassung und Vortragsweise in Widerspruch zu geraten, dieselbe bedeutende Wirkung erzielt, der wir bisher nur in größeren, mehr dekorativen Kompositionen begegnet sind. Seine entschiedene Begabung für die Schilderung öder und großartiger Küstenformationen bekundet endlich noch Wrage in einer Reihe imposanter Strandbilder, die als schlichte, mit der Kohle gezeichnete und in den Lichtern mit Weiß gehöhte Kartons auftreten, dabei aber eine innerhalb des gemeinsamen düsteren Grundtons reich nuancirte malerische Stimmung erzielen.

Im Salon der Kunsthandlung von Honrath und van Baerle fehlt es niemals an tüchtigen Arbeiten verschiedensten, meist Münchener Ursprungs. Gegenwärtig schmückt ihn ein Meisterwerk allerersten Ranges, ein „Halt in der Steppe" von Josef Brandt. Es schildert einen Trupp von Jägern, die an einem grauen, kalten und stürmischen Herbsttage mit ihrem Wagen und ihren Hunden an einer einsamen Schenke rasten und sich von dem jüdischen Wirt einen Trunk reichen lassen, in gleich meisterhafter Charakteristik der Menschen und der Tiere wie der einförmigen Landschaft, über die der Wind dahinfegt. Mit einer Zeichnung von seltenster Präzision verbindet sich dabei ein Vortrag, der in der tadellosen Durchbildung des Details von vollendeter Delikatesse ist, und eine malerische Haltung, die innerhalb des feinen grauen Gesamttons eine so reiche Farbigkeit entfaltet, daß selbst unter den besten Arbeiten des Meisters nur wenige dieser geistreichen Schöpfung gleichstehen dürften. In dem sehr tüchtigen Bilde einer Gruppe altpolnischer Panzerreiter, die an einem Brunnen Halt machen, geht W. Czerner mit vielem Glück auf ganz ähnliche malerische Effekte aus, wie sie Brandt erreicht, und bekundet dabei eine sichere Meisterschaft der Zeichnung, während W. Sohn, der uns in Berlin nur sehr selten begegnet, in der anmutigen Halbfigur eines im traulichen Zimmer auf der Truhe am Spinnrad sitzenden jungen Mädchens im Kostüm der Renaissancezeit durch die gesunde Kraft eines feinen, harmonischen Kolorits erfreut. Drei Bilder, deren jedes in der Auffassung wie in Farbe und Ton ein durchaus eigenartiges Gepräge trägt, repräsentiren die Diez'sche Schule. In dem größten derselben weiß Julius Adam mit erfreulicher Frische das alte Thema der märchenerzählenden Großmutter im Gegensatz zu derartiger Düsseldorfer Durchschnittsproduktion wieder einmal malerisch und psychologisch interessant zu verwerten. In die in kühlem Ton gehaltene Scenerie des ländlichen Gartens fügt sich die Gruppe der alten Bäuerin mit den sie horchend umgebenden Kindern meisterlich ein, und die Schilderung der letzteren zeigt einen offenen und scharfen Blick für Natur und Gebahren des Kindes. Sich vor der lichten Luft dunkler absetzend und von ihrem feuchten, silberigen Dunst reich umflossen, dabei aber doch in voller körperlicher Plastik wirkend, treten uns ferner auf einer „Rückkehr vom Fischfang" von J. F. Engel die ziemlich großen Figuren eines jungen Fischers und seiner Genossin entgegen, die in ihrer Haltung einigermaßen an Breton erinnern, während das letzte, von E. Keyser herrührende Bild dieser Reihe, zwei Kinder, die in duftiger Frühlingslandschaft Blumen brechen und sammeln, in der naiven Anmut der beiden Gestalten etwas von der Liebenswürdigkeit eines Knaus an sich hat und durch den Schmelz seiner feingestimmten Farbe einen koloristischen Reiz von außerordentlicher Zartheit gewinnt.

Mit einem neuen aus Norwegen stammenden Talent, mit J. Stenaes in München, macht uns das Bild eines Forellenfangs bekannt, das indes mehr nach Düsseldorfer als nach Münchener Einflüssen aussieht. Besonders der junge Bursche, der, breit dasitzend, eben das auf dem Strom hingleitende Floß mit dem Ruder anzuhalten strebt, während der Alte das Netz anzieht und sein Weib das Tauwerk aufrollt, erinnert in der Feinheit, mit der die Figur beobachtet ist, und in der schlichten und absichtslosen inneren Lebenswahrheit, in der sie sich in Ausdruck und Bewegung darstellt, geradezu an Vautier. Weit entfernt aber, diesen Meister zu imitiren, ist das auch in der Landschaft, in der Spiegelung des Wassers und in jedem anderen Detail frisch und gediegen durchgeführte Bild eine durchaus selbständige Leistung. Weniger originell, aber doch sehr erfreulich erscheinen ferner zwei Bilder von Großmann, einem Schüler von Knaus, eine junge Dirne auf der Galerie eines schwäbischen Bauernhauses und ein trefflicher weiblicher Studienkopf. Zwei Weimaraner, Otto Günther und E. Malchin, treten uns sodann mit zwei Arbeiten gewohnter Qualität entgegen, der erstere mit dem Interieur eines thüringischen Bauernhauses, in welchem sich ein junges Paar beim Klang der Zither unterhält, der andere mit einer mit einer ausziehenden Schafherde staffirten Dorflandschaft in fein getroffener Frühlingsstimmung. Und zum Schluß bleiben endlich noch zwei Arbeiten von

Andreas Achenbach zu nennen, ein kleines, von hellem Mondlicht durchleuchtetes Strandbild von Ostende mit dem alten Austernpavillon und eine der mit Recht besonders geschätzten Landschaften mäßigen Umfangs aus den fünfziger Jahren. Ein Motiv von Scheveningen behandelnd, imponirt sie durch eine seltene Kühnheit in der Bildung des in wild zerrissenen, schweren Massen sich aufbauenden dunkeln Gewölks, durch das die untergehende Sonne hindurchglüht und damit einen fast an Hildebrandt anklingenden Beleuchtungseffekt erzielt, nicht minder aber auch durch die großartige Meisterschaft, mit der bei niedrig genommenen Horizont der flache Strand weit in den Raum hinein vertieft ist.

Auf seiner Rundreise durchs deutsche und durch fremdes Land ist das schon von Wien aus (Sp. 187) besprochene Sensationsbild von Michael von Zichy, die „Geisterstunde auf dem Friedhof" in Begleitung der Makartschen „Bakchantenfamilie" endlich auch in Berlin eingetroffen und in einem Saal der Passage zur Ausstellung gelangt. Beide Bilder haben indes eine sehr kühle Aufnahme gefunden, und bei dem von Makart sind selbst unleugbare künstlerische Qualitäten einzelner Teile, wie der in der Verkürzung ungewöhnlich gut gezeichnete Kopf des üppigen Weibes, über den Mängeln der Komposition fast unbemerkt geblieben. Noch weniger aber hat die mißratene Produktion von Zichy in ihrer gequälten Erfindung und Durchführung irgend welches lebendigere Interesse zu erregen vermocht, und schwerlich ist es zu streng geurteilt, wenn man ihr nicht die Ehre anthut, sie als eine geniale Verirrung künstlerischer Phantasie aufzufassen, sondern nur die verstandesmäßig nüchterne Berechnung eines möglichst frappirenden Effekts in ihr sieht, den eine ermüdende Häufung gleichartiger Motive vergeblich zu erzielen sucht.

Den Bildern von Makart und Zichy hat sich in demselben Ausstellungsraum neuerdings ein drittes, ungleich erfreulicheres von Siemiradzki hinzugesellt, eine „Jagd nach dem Schmetterling", dem zwei Kinder in stiller Waldeinsamkeit nachgeeilt sind. Das malerische Problem der Darstellung ist dasselbe wie in des Künstlers bekanntem „Schwertertanz", die Schilderung des flüchtigen Spiels der Sonnenlichter, die durch das grüne Laub eines mit hohen Buchenstämmen bestandenen Waldabhanges dahinblitzen und im Vordergrunde ein von Blumen umblühtes Brunnenbecken mit einer aus ihm aufragenden, von Rosen umrankten Doppelherme streifen. Vor dem von hinten her ziemlich hoch einfallenden Licht heben sich dabei beide Figuren des Bildes, die des Knaben, der auf die Quadern der niedrigen Brunnenmauer hinaufgesprungen ist und die Hand nach dem Falter ausstreckt, und die des Mädchens, die in atemloser Spannung zu ihm aufblickt, als dunklere, nur von schmalen Lichtkanten gesäumte Silhouetten ab. Sie sind naiv aufgefaßt und in der Bewegung scharf beobachtet, modelliren sich aber doch nicht mit voller Plastik heraus, sondern behalten hier und da etwas Flächenhaftes, was sie im Verein mit den wenig schönen Formen und Zügen nicht eben sonderlich glücklich wirken läßt.

Auch aus einer lebensgroßen, natürlich weiblichen Marmorstatue von Emil Wolff hat man hier kürzlich ein Sensationsstück zu machen versucht. Der zweifelhafte Ruhm gebührt dem Besitzer von Castans Panoptikum, der das Werk erwarb und es in einem dunkeln Raum seines ziemlich ausgedehnten, mit obligater Schreckenskammer rc. versehenen Wachsfigurenkabinets in einer durch rotes Glas auffallenden Beleuchtung zur Schau stellt. Den beabsichtigten raffinirten Effekt, statt des Marmors lebendiges Fleisch erscheinen zu lassen, erreicht diese plump und ungeschickt ausgefallene Inscenirung allerdings nicht; sie zerstört indes schon dadurch, daß die hervorragenderen Teile des Bildwerks dunkler, die zurücktretenden heller gefärbt erscheinen, vollständig die künstlerische Wirkung der Figur, die „Iole" betitelt ist und, in ruhig bewegter Haltung unverhüllt dastehend, durch die am Boden liegende Keule als Überwinderin des Herakles bezeichnet, mit den erhobenen Händen das nur undeutlich erkennbare Gewand oder Löwenfell vom Rücken her über das Haupt emporzieht. So viel sich sehen läßt, scheint die Figur bei ansprechender Erfindung auch in der Modellirung der blühenden Formen zu den frischesten Schöpfungen des Meisters zu gehören. Sie begegnet uns hoffentlich noch einmal in einer ihrer würdigeren Umgebung und als Kunstwerk, nicht als niedriges Spekulationsobjekt behandelt.

C. Fendler.

Kunstlitteratur.

* **Von Lübke's „Geschichte der Renaissance in Deutschland"** liegt die erste Lieferung der zweiten Auflage vor. Das grundlegende Werk tritt uns bereichert um alle die Ergebnisse der emsigen Lokalforschung und Einzelpublikation entgegen, welche während des letzten Decenniums zu Tage gefördert worden sind und von denen wohl fast alle der glücklichen Initiative Lübke's ihre Entstehung verdanken. Dieser selbst hat das Material erst jetzt durch wiederholte Reisen und eindringende Detailstudien in seinem vollen Umfange bewältigen und namentlich durch eine viel eingehendere Berücksichtigung des in der deutschen Renaissance so vorzugsweise wichtigen Kunsthandwerkes vervollständigen können. Wie der Text, so haben auch die Illustrationen eine beträchtliche Vermehrung (fast um ein Drittel der früheren Zahl) erfahren; manches Denkmal wird hier zum erstenmale publizirt. Das auch typographisch noch geschmackvoller als früher ausgestattete Buch bedarf keiner besonderen Empfehlung.

Sn. **Der „Nederlandsche Kunstbode"**, herausgegeben von Dr. Jan ten Brink, Verlag von W. C. de Graaff in Haarlem, ist das reichhaltigste Kunstblatt der Niederlande und hat seit den drei Jahren seines Bestehens seine Tüchtigkeit und

Lebensfähigkeit erwiesen. Jede Woche erscheinend, befaßt sich das Blatt vorzugsweise mit holländischer Kunstgeschichte und hat im übrigen ein unserer Kunst Chronik ähnliches Programm, nur daß dieses mehr auf die heimischen Verhältnisse zugeschnitten ist. Von bemerkenswerteren Artikeln aus dem laufenden Jahrgange heben wir hervor: die biographischen Skizzen von Reynolds, Turner, Gainsborough, Cornelis Troost, Brouwer und Craesbeeck, ferner Aufsätze über die Malereien in dem Gotischen Saale des Haag, über den ehemaligen Kapitelsaal im Dom zu Utrecht, über die Wälle und Thore von Haarlem, über drei frühe Gemälde von Rembrandt, über den Utrechter Maler Willarts, über Diederick van der Lisse, über den Pariser Salon. Unter den Mitarbeitern begegnen wir einigen der bekanntesten Kunstforscher Hollands und Belgiens wie Max Rooses, Viktor de Stuers, A. Bredius u. s. w.

Sn. **„Die Hohenzollern und das deutsche Vaterland“** ist der Titel eines bei Fr. Bruckmann in München erscheinenden, in Format und Ausstattung den von dem Stuttgarter Verlagshandel kultivirten illustrirten Folianten sich anschließendes Prachtwerk, dessen Text die gemeinsame Arbeit des Grafen Stillfried-Alcántara und des Prof. Bernhard Kugler ist. Die Illustration wurde, wie die übliche Phrase lautet, den „ersten“ deutschen Künstlern in die Hände gelegt. Sie beschränkt sich jedoch, wie aus der vor uns liegenden ersten Lieferung hervorgeht, keineswegs auf moderne Phantasiebilder, sondern zieht auch urkundliche Darstellungen, Miniaturen, Münzen, Wandgemälde 2c. in ihren Kreis, darin dem immer mehr auf das Echte gerichteten antiquarisch-historischen Zuge des litterarischen Geschmacks folgend. Unter den Illustratoren erscheinen zwar nicht lauter „erste“ Künstler, wohl aber solche, deren Namen einen guten, ja weithin vernehmlichen Klang haben. Am interessantesten war uns in der ersten Lieferung das Holzschnittfacsimile einer Kreidezeichnung, die Marienburg darstellend, von Ad. Menzel, aus dem Jahre 1855. Wir werden auf das groß angelegte Unternehmen, wenn dasselbe weiter fortgeschritten ist, zurückkommen.

x. **Ein Album der Certosa bei Pavia**, in 20 photographischen Aufnahmen von R. Noack in Genua, ist kürzlich bei Theodor Schüller in Leipzig erschienen. Außer drei Hauptansichten des durch den Reichtum seines dekorativen Schmuckes fast einzig dastehenden Prachtstückes der Frührenaissance enthält die in stattlichem Quartformat sich präsentirende Mappe eine große Anzahl von Detailblättern, welche sich fast alle durch Klarheit der Formen auszeichnen; als einziges Werk der Malerei ist ein Madonnenbild von Luini aufgenommen. Bei den Skulpturen aus dem Kreuzgange, der ebenfalls in trefflichen Gesamt- und Einzelansichten aufgenommen ist, hatte der Photograph mit der Ungunst der Beleuchtung zu kämpfen, so daß die Reliefs etwas verschleiert erscheinen. Unwillkürlich regt sich beim Durchmustern der Mappe der Wunsch nach einer größeren Ausdehnung des dankenswerten Unternehmens in Bezug auf Detaildarstellungen. Namentlich erwünscht wären einige Blätter, welche die feine Ornamentik der Fassade in größerem Maßstabe und in scharf geometrischer Vorderansicht zur Anschauung brächten.

Nekrologe.

Ferdinand Boy, Bildhauer, starb zu Berlin am 1. Oktober v. J. im Alter von mehr als 70 Jahren. Er stammte aus Ruß in Preußisch-Litthauen, erlernte seine Kunst in Berlin bei Rauch und Tieck und zeigte eine besondere Begabung für das Ornament, wodurch er Schinkels und Beuths Aufmerksamkeit auf sich zog. Am 1. Oktober 1829 wurde er als Lehrer für das Modelliren in Holz und Gips am damaligen Gewerbeinstitute in Berlin angestellt, welches Amt er 44 Jahre bekleidete. Am 1. Okt. 1873 trat er unter gleichzeitiger Verleihung des roten Adlerordens 4. Kl. in den Ruhestand. — Boy hat zahlreiche Ornamente und Architekturteile modellirt, von denen noch manche in den Sammlungen der Gewerbeakademie vorhanden sind. Verschiedene Kunstgegenstände wurden auch in dieser Anstalt nach seinen Modellen in Erz gegossen, doch sind dieselben nicht mehr nachzuweisen. An der großen Bronzeschale von Schinkel, die im Hofe der Gewerbeakademie steht, führte er die Ornamente aus. Auch war er sehr geschickt im Schnitzen von Holz und Elfenbein. Von solchen Arbeiten bewahrt die Gewerbeakademie eine „Tyche“ in Holz und eine „Venus“ in Elfenbein, beide nach der Antike. Eine Büste Gottf. Schadows nach A. F. Fischer, in Elfenbein, besitzt der Museumsdirektor Prof. Dr. Riegel in Braunschweig. Boy's Hauptwerk auf diesem Gebiete ist aber jedenfalls eine kunstvolle Kassette in Elfenbein, welche er für die Königin Elisabeth von Preußen ausführte. Mehrere seiner Arbeiten sind auch ins Ausland, namentlich nach Rußland gekommen. Auf Beuths Veranlassung hat Boy ein Bohrwerk konstruirt und anfertigen lassen, mit welchem tief unterschnittene Falten in Marmorwerken, wie sie in der Antike vorkommen, hergestellt werden sollten. Dies gelang auch, aber die Maschine erwies sich doch als zu komplizirt und kann deshalb nur als ein beachtenswerter Versuch gelten, das Problem jener technischen Schwierigkeiten, über die schon viel debattirt wurde, zu lösen. — Boy war ein Mann von höchst ehrenhaftem Charakter, ein entschiedener Feind alles Unwahren und Falschen; für seine Kunst und alles Schöne besaß er ein offenes Auge und eine warme Empfindung. Er blieb unverheiratet.

E. v. H. **Ferdinand Wagner** †. Am 13. Juni starb zu Augsburg nach langem schweren Leiden der Historienmaler Ferdinand Wagner, welcher in Schwabmünchen 1820 geboren war und unter Cornelius und Schnorr an der Münchener Akademie seine künstlerische Ausbildung erlangte. In seinem Heimatsorte, wohin er 1848 zurückkehrte, um sich einen eigenen Herd zu gründen, führte er sein erstes größeres Werk: „Das jüngste Gericht“ an der Decke der Pfarrkirche aus. Später entstanden seine Frescogemälde in der Kirche zu Königsbrunn auf dem Lechfelde. Diese veranlaßten den Fürsten Fugger-Babenhausen ihm die künstlerische Ausschmückung der östlichen Fassade des Fuggerhauses in Augsburg zu übertragen. Komposition und Ausführung dieser Malereien erwarben ihm vielseitige Anerkennung, die sich in verschiedenen auswärtigen Aufträgen kundgab. So malte er die Fresken an der Außenseite des Konstanzer Rathauses und führte die grau in grau gehaltenen Wandmalereien am Hause der sieben Kurfürsten, sowie die Ausschmückung des Rathauses und der neuen kath. Kirche in Breslau aus. Hier trübte sich aber der Himmel seines künstlerischen Lebens. Denn ein plötzlich eingetretenes nervöses Gesichtsleiden, das er sich nach seiner Behauptung an den feuchten Wänden beim Frescomalen zugezogen hatte, erschwerte fortan ungemein Wagners Thätigkeit, die sich jetzt längere Zeit nur auf Staffeleigemälde, Altarbilder und Porträts beschränken mußte. Bei letzteren war er nicht so glücklich wie bei den historischen Kompositionen und verfiel in eine gewisse Härte der Modellirung. Zwei seiner Porträts, den Freiherrn von Beck und den Maler Joh. Fröschle darstellend, dürfen jedoch als gute Leistungen hervorgehoben werden. Unter den Arbeiten seiner besten Zeit sind noch die für Meiningen in Fresco gemalten Altarbilder: „Die Anbetung der heiligen drei Könige“, „Die Taufe Christi“ und „Die Kreuztragung“ zu nennen. Wagners letzte größere Leistung waren die Wandgemälde in der von Kreisbaurat Karl Bernatz im romanischen Stil erbauten Stadtpfarrkirche zu Friedberg bei Augsburg, unter welchen sich besonders die „Bergpredigt Jesu“ durch feine Empfindung und edle Auffassung auszeichnet. Die verschlimmerte Wiederkehr seines Leidens gestattete dem Künster nicht mehr die Vollendung sämtlicher übernommener Bilder; er machte daher den Versuch, seine Entwürfe, wie z. B. diejenigen für die Lünetten und Friese zu dem Deckengemälde in Schwabmünchen, die nach einer langen Reihe von Jahren nachträglich bei ihm bestellt wurden, durch andere Kräfte ausführen zu lassen; doch konnte dieses Auskunftsmittel ihm die Befriedigung selbst durchgeführter Arbeit natürlich nicht gewähren.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Inventarisirung der Baudenkmale in der Pfalz. In ihrer 29. Versammlung v. J. 1879 faßte die Pfälzische Kreisgesellschaft des Bayr. Arch.- u. Ing.-V. den einstimmigen Beschluß, die Aufstellung eines Verzeichnisses der in ihrem Bezirk vorhandenen Baudenkmale und zugleich die bildliche

Darstellung und spezielle Beschreibung derselben ins Werk zu setzen. Die aus den Herrn Brt. Basler, Direkt.-Rt. Hamm und Direkt. Rt. Mühlhäuser zu Ludwigshafen, Bauamtmann Schlichtegroll und Bauamtmann Giese zu Kaiserslautern bestehende Vorstandschaft nahm die Ausführung dieses Beschlusses thatkräftig in die Hand und schon im Dezember 1879 konnte an die Mitglieder der Gesellschaft ein Cirkularschreiben erlassen werden, in welchem der sorgfältig durchdachte Organisationsplan für jenes Unternehmen mitgeteilt und die Unterstützung jedes einzelnen Mitgliedes zur Durchführung desselben erbeten wurde. Zur oberen Leitung der betreffenden Arbeiten ist eine aus vier Mitgliedern (den Herren Direkt.-Rt. Hamm-Ludwigshafen, Krsbrt. Zellner-Speyer, Bauamtmann Giese-Kaiserslautern u. Bez. Ing Müller-Zweibrücken bestehende Kommission eingesetzt worden. Jedes der genannten Mitglieder führt speziell die Oberleitung in einem der vier Landgerichtsbezirke der Pfalz (Frankenthal, Landau, Kaiserslautern, Zweibrücken). Im Anschluß an die Amtsgerichtsbezirke sind ferner dreißig kleinere Arbeitsbezirke gebildet worden, in deren jedem wiederum ein Kommissar die bezüglichen Geschäfte zu besorgen hat. Jedem Vereinsmitgliede wurde ein nach Bezirken und Städten alphabetisch geordnetes Verzeichnis der pfälzischen Baudenkmale — soweit es nach der bisherigen Kenntnis derselben sich hatte aufstellen lassen — sowie das für die Inventarisirung angenommene Schema nebst der entsprechenden Instruktion ausgehändigt mit der Aufforderung, jenes Verzeichnis nach bestem Wissen und Können zu vervollständigen und entsprechend dem Schema im einzelnen auszuführen. Diese Arbeiten sollten demnächst den Mitgliedern der Dreißigerkommission, und sodann von diesen entsprechend geordnet und gesichtet, den Mitgliedern der Viererkommission behufs endgiltiger Bearbeitung übergeben werden. — Zugleich erging an jedes einzelne Vereinsmitglied die Bitte, die in seinem Besitz befindlichen Darstellungen pfälzischer Baudenkmale zur Verfügung zu stellen, bezw. sich zur Aufnahme eines solchen Baudenkmals (wofür event. Ersatz der Baarauslagen in Aussicht gestellt wurde) bereit zu erklären. Das mit ebenso warmer und opferwilliger Begeisterung für die Sache wie mit kluger Umsicht begonnene Unternehmen hat einen ausgezeichneten Erfolg gehabt. Bereits zu Ende v. J. befand sich die Viererkommission im Besitz fast vollständiger Verzeichnisse der pfälzischen Baudenkmale und eine größere Zahl der hervorragendsten unter denselben war von den jüngeren Mitgliedern der Kreisgesellschaft neu aufgenommen und dargestellt worden. Binnen wenigen Jahren dürfte demnach über diesen Teil unseres Vaterlandes ein allen Wünschen entsprechendes Material zur Kenntnis der Baudenkmale vorliegen. Möge das treffliche Beispiel unserer pfälzischen Fachgenossen anderweit Nachfolge finden!

(D. Bauztg.)

Kunsthistorisches.

Ausgrabungen in Utica. Herr d'Hérisson ist aus Utica zurückgekehrt. Binnen sechzig Tagen hat er zusammen 2500 archäologische und Kunstgegenstände ausgegraben und in 200 ungeheuren Kisten mitgebracht. Alle Epochen sind vertreten, die phönizische, syrische, karthagische ebenso gut wie die griechische, römische und christliche Zeit. Sämtliche Gegenstände werden nächstens ausgestellt werden. Besonders zahlreich und mannigfaltig sind die mitgebrachten Lampen, Amphoren, Gefäße, Urnen, Ringe, Nadeln und Statuen. Alle Gegenstände sind besonders bemerkenswert wegen ihrer guten Erhaltung, die Zeichnungen auf den metallenen und irdenen Gegenständen sind vielfach ohne alle Verletzung. Diese treffliche Erhaltung ist unstreitig dem Umstande zuzuschreiben, daß Utica seit seinem Verfalle, der mit der arabischen Eroberung begann, gar nicht mehr berührt worden ist. Die seßhafte christliche Bevölkerung verschwand sehr schnell unter dem Drucke und den grausamen Bedrängungen der Mohammedaner. Diese aber begnügten sich, meistens die Gebäude unberührt ihrem natürlichen Verfalle zu überlassen, wobei dieselben vielfach durch die Sandanwehungen überdeckt wurden, welche mit dem Verfalle des Ackerbaues sich einstellten. Unter den mitgebrachten Gegenständen befindet sich unter andern ein kleiner Bacchus aus parischem Marmor, den Herr d'Hérisson in einem Tempel entdeckte; der Kopf ist abgetrennt und es fehlt ein Arm, aber sonst ist die Figur fast gar nicht verletzt. Dieselbe ist unstreitig ein Meisterwerk aus der besten griechischen Zeit. Der Kopf und die Formen sind außerordentlich ausdrucksvoll und schön. Bei dieser Statue fand sich ein kostbarer Mosaikboden von 3 m Umfang und feinster Arbeit. Er stellt beflügelte Tritonen und Delphine vor, Figuren, wie man sie ähnlich kaum noch aufgefunden. Ein anderer wichtiger Gegenstand ist eine große bleierne phönizische Urne, welche eine zweite Urne aus blauem irisirenden Glase umschließt, in der sich die Asche eines jedenfalls vornehmen Phöniziers befindet; die gläserne Urne hat dabei reiche Verzierungen. Der Wert der mitgebrachten Gegenstände ist wohl fünfmal größer als die 100000 Frcs., welche die Ausgrabungen gekostet. Die Herren Alfons v. Rothschild, Richard Wallace, Cahen d'Anvers, Graf Camondo, Alexandre de Girardin, welche diese Summe zusammengeschossen und sich nun in die Gegenstände teilen werden, haben daher auch finanziell ein treffliches Geschäft gemacht. Herr d'Hérisson bezeugt, daß er noch drei-, viermal soviel, besonders zahlreiche Statuen hätte mitbringen können, wenn es nicht gar zu sehr an Mitteln zu deren Fortschaffung gefehlt haben würde. Mehrfach stieß er auf große Statuen, die er nicht heben konnte und deshalb wieder ganz mit Sand und Erde bedeckte, um sie später zu holen. Der Bey hat die Erlaubnis zu den Ausgrabungen mit der größten Bereitwilligkeit gegeben. Es giebt dort wohl noch gegen dreihundert Ruinenstädte. Ein Gelehrter, Guérin, welcher vor zwanzig Jahren römische Inschriften dort sammelte, erzählte, daß er etliche dreißig solcher Städte besucht habe. Bei den meisten waren die Stadtmauern noch vorhanden, bei zweien hatten dieselben einen Umfang von 6 km, was auf eine Bevölkerung von mindestens 100000 Seelen schließen läßt. In allen sind noch mehrere Stockwerke hohe Mauern und Säulen von Tempeln und anderen Gebäuden vorhanden. Bei einer fand Herr Guérin eine lange Straße dicht mit durchgängig erhaltenen Grabdenkmälern besetzt. In einer andern war ein großer Triumphbogen fast ganz erhalten und die Ruinen von fünf großen christlichen Basiliken vorhanden. Amphitheater, Badeanstalten, Wasserleitungen und sonstige den Römern eigentümliche Bauwerke sowie zahlreiche Paläste waren in jeder zu erkennen.

(Voss. Ztg.)

Kunstvereine.

Der Kölner Central-Dombau-Verein, welcher am 13. April 1841 von Freunden des Domes ins Leben gerufen wurde, hielt kürzlich im Isabellensaale des Gürzenich seine diesjährige Wahlversammlung ab. Ein feierlicher Gottesdienst in der hohen Domkirche ging der Versammlung vorher. Nach Beendigung desselben zogen die Teilnehmer in Begleitung eines Musikkorps und einer Anzahl Werkleute der Bauhütte, das prächtige Vereinsbanner in ihrer Mitte, nach dem Gürzenich, um dort die Geschäfte des Tages abzuwickeln. Das bekannte Festlied der Dombaufreunde: „Laßt Gesanges Jubel" diente diesen als Einleitung, dann ergriff der Präsident des Vorstandes, Herr Konsul Schmitz-Löhnis, das Wort, um die Anwesenden namens des Vorstandes willkommen zu heißen und in einem kurzen Rückblick der Thätigkeit und Erfolge zu gedenken, welche der Verein heute nach vierzig Jahren zu verzeichnen habe, ebenso der Schwierigkeiten, welche sich dem Verein bei Verfolgung seiner schönen Ziele in den Weg stellten: Kriege und finanzielle Krisen. Dem Verein, der trotz dieser Hemmnisse seine erhabene Aufgabe vollendete, dem es zu danken ist, daß der innere Ausbau des Gotteshauses seiner Vollendung entgegengeführt wurde, daß heute die beiden herrlichen Türme majestätisch in die Lüfte ragen, gebühre um so mehr Anerkennung. Ihm hätten aber auch zahlreiche Freunde der guten Sache helfend zur Seite gestanden: opferwillige Fürsten, Korporationen und Bürger, von allen Seiten seien der Sache des Dombaues reiche Spenden, Ersparnisse und Schenkungen zugeflossen. Allen, die da mitgeholfen an der Vollendung des großartigen Werkes, statte er den aufrichtigsten Dank ab. Hierauf gedachte Redner der Festfeier vom 15. Oktober des vergangenen Jahres, wo der Kaiser und die Kaiserin inmitten vieler hohen Gäste abermals dem Dombau ihre Huld bekundet hätten. Zum Schluß ermahnte er, der Verein möge treu aushalten und fortfahren zu wirken, bis auch das Letzte und Kleinste vom Dome vollendet sei. Mit einem dreifachen Hoch auf

den erhabenen Protektor des Vereins, unseren Kaiser, den Gott noch lange erhalten wolle, schloß er seine Rede. Sodann trug er den Rechenschaftsbericht über die Zeit vom 18. Oktober 1880 bis Ende Mai 1881 vor. Nach diesem wurde die von Dr. Ennen verfaßte Festschrift zunächst den bei der Feier zugegen gewesenen höchsten und hohen Herrschaften, dem Papst und dann den Mitgliedern des Central-Dombauvereins als bleibendes Andenken behändigt. Die Medaille, welche von Lorenz in Hamburg angefertigt wird, befindet sich gegenwärtig in der Präge. Der Bericht gedachte nunmehr der im Laufe des Vereinsjahres gestorbenen Vorstandsmitglieder: Frhr. Simon v. Oppenheim und Dompfarrer Franz X. Halm, denen der Verein ein ehrendes Andenken bewahren wird. An Liebesgaben wurden demselben zugewandt: An Jahresbeiträgen aus Köln und Deutz 4276 Mk. An Stiftungen für Fensterfiguren aus gebranntem Glase im Lang- und Querschiffe vom Kaufmann Franz Damian Leiden für 4 Figuren 4200 Mk., von einem Ungenannten für eine Figur 1050 Mk., vom Beigeordneten Dr. Rosenthal für eine Figur 1050 Mk., von J. Wegeler in Koblenz für eine Figur 1050 Mk., von der Rheinischen Volksbank 1050 Mk., von der Gesellschaft Piusbau für eine Figur 1050 Mk., von S. v. Oppenheim 1200 Mk., von mehreren Vereinsmitgliedern zum Andenken an Albert Heimann 1050 Mk., von Frau Präsident Schorn in Koblenz zu einem Fenster in der Turnhalle 300 Mk., aus der Fremdenkollekte im Dom 1358 Mk., an Zinsen 1616 Mk., außerdem noch einige kleinere Beträge. Die Gesamteinnahme belief sich auf 23439 Mk. Die letzte (16.) Dombau-Prämienkollekte, bei der sämtliche Lose abgesetzt wurden, ergab einen Reinertrag, einschließlich Zinsen, von 570000 Mk. – Herr Geh. Regierungsrat Voigtel erstattete nunmehr den Baubericht, auf den wir noch zurückkommen werden. Der Vorsitzende sprach demselben für den sehr genauen und eingehenden Vortrag seinen Dank aus, teilte sodann mit, daß die Vereinsrechnung auf dem Dombaubüreau offen gelegt werde und ersuchte dann die Anwesenden, den Wahlakt vorzunehmen. Die nach dem Turnus ausscheidenden Herren: Buchhändler J. P. Bachem, Stdtv. Loosen, Kaufmann Th. Wolff, Stdtv. Schilling, Senatspräsident Haugh, Kaufmann B. Haanen, Geh. Reg.-Rat Hähner, Rentner Franz Koch, Rechtsanwalt Rob. Esser II. und Bankier G. Solf, wurden wiedergewählt; an Stelle des verstorbenen Dompfarrers Halm wurde der Oberlandesgerichtsrat Heymer gewählt. (Köln. Ztg.)

Sammlungen und Ausstellungen.

Sn. **Mit der Gewerbeausstellung zu Halle a. S.**, die mit ihrem kuppelgedeckten Hauptgebäude wie mit den über den weiten, zu einem Park umgeschaffenen Platz verstreuten kleineren Baulichkeiten sich sehr stattlich ausnimmt, ist seit Mitte Juni auch eine Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer verbunden, die zwar nicht allzureich und vielseitig ist, aber doch mancherlei enthält, was die kunstfreundliche Aufmerksamkeit erregt und näherer Betrachtung wert ist. Da sind eine Anzahl höchst interessanter Teppiche und Meßgewänder aus dem 12., 13. und 14. Jahrhundert, größtenteils aus den Kirchenschätzen von Quedlinburg, Erfurt und Naumburg ꝛc. hergeliehen, da hat sich eine Sammlung von Zunftbechern und Abendmahlskelchen (darunter als Hauptstück einen Kelch aus St. Ulrich in Halle mit reichen erhabenen Emailverzierungen) zusammengefunden, da sieht man die älteste mit Miniaturmalereien ausgestattete Matrikel der Universität Wittenberg und noch manches andere, was mit der Schule Cranachs in Beziehung steht. Auch ein vereinzeltes Marmor-Skulpturwerk hat sich eingestellt, welches für manchen Kunstfreund allein schon den Gang zur Ausstellung lohnt, die Büste eines jungen Mädchens von Gottfried Schadow, entzückend durch die liebenswürdige Anmut der Erscheinung, bewundernswert als treues, unverfälschtes Spiegelbild der Natur. Wir hoffen später auf einzelnes in einem ausführlicheren mit Abbildungen versehenen Artikel zurückkommen zu können und bemerken nur noch, daß auch die moderne Ausstellung einige für den Fortschritt der kunstgewerblichen Bewegung nicht uninteressante Erscheinungen aufweist. So verdient namentlich die Thonwaren-Industrie in Bürgel bei Jena alle Beachtung, da sie mit Glück bestrebt ist, auch der allergewöhnlichsten, für den Hausbedarf bestimmten Töpferware durch Form, Zierat und vorzügliche Glasur den Stempel der Schönheit aufzudrücken.

F. **Die neueste Erwerbung der Berliner Museen** ist eine aus der Sammlung Pourtalès herstammende Landschaft von Claude Lorrain, die ihren einstweiligen Platz in dem großen östlichen Oberlichtsaal der Gemäldegalerie erhalten hat. Das Bild, das auch im „liber veritatis“ enthalten ist, trägt die volle Bezeichnung des Künstlers und das Datum „Romae 1642“. Das Motiv der Darstellung ist ein nach links hin sanft ansteigendes, von dichtem niedrigen Gebüsch gesäumtes Ufer mit einer über einen Bach hinführenden steinernen Brücke, neben der eine prächtige Baumgruppe aufragt. Zwischen ihr und der Ruine einer antiken Säulenarchitektur, welche die Komposition zur Linken abschließt, während am äußersten Rande zur Rechten zwischen Baumstämmen ein Zelttuch ausgespannt ist, blickt man auf ferner liegende Bauten und auf eine grünbewaldete, mit einem tempelartigen Bau bekrönte Höhe. Von anderer Hand, wohl von Filippo Lauri, rührt die Staffage her, die als Hauptfiguren einen die Flöte blasenden jungen Hirten und eine ihm lauschende jugendliche Schöne zeigt. An der Breitseite des Steins, auf welchem letztere sich niedergelassen hat, ist die oben erwähnte Inschrift des Künstlers zu lesen.

Vermischte Nachrichten.

Aus Frankfurt a. M. wird geschrieben: In der nächsten Zeit wird hier unter dem Namen „Peter Wilhelm Müller-Stiftung für Wohlthätigkeit und Förderung der Kunst, Wissenschaft und Gewerbe“ eine sehr gut fundirte Anstalt ins Leben treten, deren Statuten augenblicklich der königlichen Regierung in Wiesbaden zur Genehmigung vorliegen. Das Stiftungskapital rührt von dem im Januar d. J. verstorbenen Rentner P. W. Müller her. Der Stifter, der niemals verheiratet gewesen, war in Mülheim a. Rh. geboren und starb in einem Alter von 92 Jahren, bis zum letzten Momente durch geistige Frische ausgezeichnet. Die Hälfte seines bedeutenden Vermögens wurde den Erben zur Errichtung der erwähnten Stiftung testamentarisch anempfohlen, und nach den Bestimmungen des Testators wird nun unter der Leitung verschiedener von ihm bezeichneter Familienmitglieder alljährlich eine hübsche Summe Geldes zu guten Zwecken verteilt werden. In der Position für Wohlthätigkeit sollen nach seinem Wunsche besonders bedacht werden: Mühlheim a. Rh., Eupen, Bonn, Bodendorf a. d. Ahr, zu welchen Orten der Verstorbene in persönlicher Beziehung stand, und es werden diese Gemeinden demnächst durch die unerwartete Mitteilung des Stiftungsrates gewiß freudig überrascht werden. Was die zweite, größere Abteilung der Stiftung angeht, so sollen künstlerische, wissenschaftliche und gewerbliche Bestrebungen gefördert werden, einerseits durch Unterstützung junger talentvoller Leute, welche mittellos sind, andererseits durch Ehrenbelohnung höchster Leistungen. Zu dem Zwecke, unbemittelten Schülern von Universitäten, polytechnischen, Kunst- und Kunstgewerbeschulen, sowie Privatdocenten, welche zu wissenschaftlichen Arbeiten einer Unterstützung bedürfen, hülfreiche Hand zu leisten, soll den betreffenden Ressortministerien der Staaten Preußen, Baden, Hessen und der Reichslande nach Maßgabe der Beschlüsse des Stiftungsrates periodisch auf eine Reihe von Jahren ein Betrag zur Verfügung gestellt werden, den dieselben nach Anhörung der zuständigen Anstaltsbehörden als Stipendium oder Prämie zu verteilen haben. Studirende der Theologie sind ein für allemal vom Genusse der Stiftung ausgeschlossen. Rücksichtlich der nicht unter Staatsverwaltung stehenden höheren Bildungsanstalten hat die Stiftung erst dann mit den betreffenden Anstaltsvorständen direkt zu verkehren, wenn die Ministerien ihre bezügliche Mitwirkung versagen. Außerdem wird die Stiftung alle drei Jahre einen Ehrenpreis von neuntausend Reichsmark und einer goldenen Medaille für höchste Leistungen auf einem Gebiete der Kunst und Wissenschaft innerhalb der letztverflossenen fünfzehn Jahre aussetzen, über dessen Verleihung drei hervorragende Vertreter des betreffenden Faches, die seitens der Stiftung dafür bestimmt werden, entscheiden sollen. Zu berücksichtigen sind bei der Verteilung des Ehrenpreises in nachstehender Reihenfolge: 1) Bildende Kunst (Malerei und Plastik), 2) Dichtkunst und Musik, 3) Philosophie und historisch-philologische

Wissenschaften, 4) Mathematik und Naturwissenschaften. Teilhaftig der Auszeichnung können werden Angehörige des deutschen Reichs, Deutsch-Österreichs und der deutschen Schweiz.

F. **Nachdem die Unterrichts-Anstalt des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin** bereits seit Oktober v. J. einen Teil der für sie bestimmten Räume des neuen Gebäudes in Benutzung genommen hat, ist jetzt auch mit der Überführung der Sammlung begonnen worden. Die dadurch gebotene Schließung derselben ist indes einstweilen auf die in der unteren Etage des gegenwärtigen Gebäudes enthaltenen Abteilungen der Möbel, der Holz- und Elfenbeinschnitzereien &c. und der textilen Arbeiten sowie der Gipsabgüsse beschränkt, während die in der oberen Etage befindliche keramische Sammlung nebst derjenigen der Arbeiten in edeln und unedeln Metallen auch für die nächsten Wochen nach wie vor zugänglich bleibt. Die Eröffnung des Museums in den glänzenderen Räumen des Neubaues wird, sofern die Vollendung der inneren Ausstattung keine unvorhergesehene Verzögerung erleidet, im Oktober dieses Jahres erfolgen.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang. Nr. 39.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

21. Juli 1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstchronik No. 40 erscheint am 4. August.

Die Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister im Palazzo Poldi Pezzoli zu Mailand.

Außer der allerdings nicht reichhaltigen, aber immerhin sehenswerten Ausstellung von Kunstwerken älterer Zeit, die dem Museo artistico municipale in Mailand anvertraut wurde und die wir bereits besprochen haben, ist noch eine besondere Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister zu erwähnen, welche für die Dauer der nationalen Industrieausstellung veranstaltet und in den Vorräumen des neu eröffneten Museo Poldi Pezzoli, Via Morone 10, placirt ist. Sie besteht aus nahezu 100 von verschiedenen Privatbesitzern geliehenen Blättern, unter denen sich gar manche der hervorragendsten Künstler, besonders Italiens, vertreten finden. Das Meiste sind freilich flüchtige Skizzen, deren Würdigung nur von dem gebildeteren Publikum sachgemäß bestätigt werden kann, während ihm indes kaum ein feinerer Kunstgenuß zu Teil werden dürfte, als der, welcher aus der Betrachtung einer direkten, freien Verkörperung der künstlerischen Erfindung entspringt. Übrigens gereicht ja das Studium der Handzeichnungen bekanntermaßen jedem, der sich mit warmer Liebe der Pflege der ernsten Kunst zuwendet, zum größten Nutzen. So sei es uns denn hier gestattet, die Hauptstücke unter den ausgestellten Handzeichnungen mit einigen Worten der Beobachtung zu empfehlen!

Fangen wir mit den ältesten an, so ist da zunächst ein merkwürdiges, wenn auch unansehnliches Blatt zu nennen, auf welchem zwei Pferdeköpfe mit der Feder gezeichnet sind und welches aus alter Zeit die Bestimmung „Paolo di Dono" d. h. Paolo Uccello trägt. Dieselbe ist wohl gerechtfertigt, vergleicht man die Typen dieser lebendigen mächtigen Köpfe mit denen, die auf Rossen in seinen berühmten Schlachtbildern, gegenwärtig in Florenz, Paris und London zerstreut, vorkommen.

Aus sehr früher Zeit, aber natürlich schwerer zu bestimmen, sind außerdem einige Zeichnungen auf Pergament, die sich teils im unteren Stockwerk, teils im oberen vorfinden; denn, wie bekannt, hat die Ausstellung in zwei abgetrennten Lokalen, des Raumes wegen, ihren Platz finden müssen; das eine besteht aus einer luftigen Halle im Erdgeschoß, wo mehrere Besitzer ihr geliehenes Gut vereinigt haben, das andere aus dem Bibliothekraum im ersten Stock, wo der Mailänder Kapitän Karl Prayer hundert aus seiner reichhaltigen Sammlung auserlesene Zeichnungen allein aufgestellt hat.

Wir fahren vor der Hand mit der Musterung der Hauptblätter im Erdgeschosse fort, wo doch im ganzen das Wichtigste zu sehen ist. Eine unscheinbare aber jedenfalls historisch interessante Skizze ist die einer knieenden Sebastiansfigur, in sehr verblichener Sepia ausgeführt, gerade über dem kleinen Blatt von P. Uccello, worin durch Vergleichung mit dem bekannten Londoner Bilde des Ant. Pollaiuolo gar leicht eine Vorstudie von ihm, mit einigen Veränderungen, zu dem am Baume festgebundenen Heiligen zu erkennen ist.

Beachtenswert ist daneben ein Blatt mit verschiedenen ganz echten Skizzen von Bald. Peruzzi, sowie die Figur eines auferstehenden Christus (in Rötel) von Sodoma, eine Vorstudie zu seinem Frescobilde im Pal. Pubblico in Siena. Nicht weit davon mag der Kunstfreund sich an drei echten Federzeichnungen von Albrecht Dürer erfreuen, worunter die vom Jahre 1511, ein Bischof mit zwei Priestern, vom Tode begleitet, aus der Sammlung Bertini, besonders hervorzuheben sein dürfte.

Diesen gegenüber hat derselbe Besitzer in einem und demselben Rahmen zwei herrliche Köpfe (einen in schwarzer, den anderen in roter Kreide) uns vorgeführt, die zu der strengen und kräftigen Richtung des italienischen Quattrocento gehören. In dem ersten ist nämlich die charakteristische Hand von Bartolomeo Montagna ganz unverkennbar, im zweiten die von Antonello da Messina wenigstens mit großer Wahrscheinlichkeit zu vermuten.

Auf derselben Wand fallen uns noch verschiedene andere Blätter auf, die dem goldenen Zeitalter der italienischen Kunst und zwar besonders der florentinischen angehören: vor allem zwei breit behandelte Kreideskizzen von Andrea del Sarto zu seinen Grau in Grau gemalten Fresken im Klostergange degli Scalzi zu Florenz; neben ihm ist sein würdiger Zeitgenosse Fra Bartolomeo durch einige anmutvolle Köpfe und kleinere Figuren vertreten; dann il Rosso Fiorentino in ein paar guten Sepiastudien, Bachiacca in einer Rötelzeichnung, die sich auf seine niedlichen Bilder im ersten Saal des Pal. Borghese bezieht, u. s. w. Von älteren Florentinern haben wir noch einiges von Filippino Lippi zu erwähnen, sowie eine kleine Skizze, die das Gepräge des Ridolfo del Ghirlandajo trägt und auf naive Weise die bekannte Episode von Diana und Aktäon mit wenigen Federstrichen schildert.

Wir übergehen eine Anzahl heiterer, aber etwas gemeiner und flauer Genueser und wenden uns weiter zu einigen sehr bezeichnenden Frieskompositionen in Sepia von Polidoro da Caravaggio, die er wohl zu seinen gewohnten Fassadendekorationen verwendet hat. Daneben drei Blätter, mit der Feder ausgeführt, wahrscheinlich von Giov. Francesco da S. Gallo, dem Fortsetzer des St. Peterbaues nach seinem Onkel Antonio, auf denen mehrere interessante Studien nach antiken Bauwerken in Rom vorkommen.

Von Lombarden ist leider blutwenig aus der älteren Zeit zu sehen; denn außer ein paar fleißigen Studien von Bramantino ist nur eine, freilich sehr geistreich gedachte und gewandt ausgeführte, wenn auch flüchtige Zeichnung von Gaudenzio Ferrari zu nennen. Sie stellt in kleinen, lebendig bewegten Figuren das Abendmahl dar und gehört der reifen Zeit des tüchtigen Künstlers an.

Wie weit selbst seine besten Nachfolger von ihm abstehen, kann man nachweisen, wenn man daneben die zwar fleißig ausgeführte, aber ziemlich geistlose Zeichnung von dem Mailänder Ambrogio Figino, aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, betrachtet. Als Studium zu einer Kirchenfahne, die zu Ehren des Mailänder Schutzpatrons St. Ambrosius ausgeführt wurde und sich im Municipalmuseum befindet, hat die Zeichnung immerhin einen besonderen lokalen Wert. Daß die Meister aus der späteren lombardischen Schule, Campi, Procaccini, Crespi u. a. m. besser vertreten sind, versteht sich von selbst.

Wichtiger aber sind für den Kunstkenner einige Venetianer aus den Cinquecento und Bolognesen aus dem folgenden Jahrhunderte, die man in einer weiteren Abteilung vereinigt findet. Hier sei zuerst einer merkwürdigen energischen Federzeichnung gedacht, die ganz vereinzelt in ihrer Art dasteht und sowohl in der Strichführung als in der Angabe der Formen durchaus den Anschein einer echten Studie von Tizian hat. Der höchst malerische Gegenstand bezieht sich auf die bekannte Fabel von Jupiter und der Antiope und scheint auf eine frühe Vorstufe in der Entwickelung der Komposition des herrlichen Bildes im Louvre zu deuten.

Diesem leider durch die Zersetzung der Tusche sehr beschädigten Blatte reihen sich dann mehrere von zum Teil nur selten vorkommenden Meistern an, wie Paris Bordone, Bonifazio, dann einiges von den Bassani und von Tintoretto und Palma Giovane, bis man auf die späteren talentvollen Maler der Nachblüte, die Tiepolo's, Canaletto's und Guardi kommt.

Der große Annibale Carracci zeichnet sich besonders durch ein edel aufgefaßtes Porträt eines jungen Bolognesers in roter Kreide aus. Sonst ist es Guercino, der sich in seinen graziösen und mit der größten Leichtigkeit hingeworfenen Skizzen auch hier als ein eigentümlich begabter Künstler kundgiebt.

Nicht weit davon sind auch einige Niederländer ausgestellt, darunter zwei spaßhafte Kompositionen von J. Jordaens, eine Sepiastudie von Honthorst zu seinem Bilde im Belvedere zu Wien „Christus vor Pilatus", endlich einige hübsche Landschaften und drei ganz echte humoristische, mit einer dicken Feder kaum angedeutete Figürchen von A. v. Ostade, sowie ein nicht minder interessanter karikirter Frauenkopf vom alten Peter Breughel.

Steigen wir nun die elegante Treppe hinauf, so kommen wir sofort in die der Sammlung Prayer eingeräumte Galerie. Hier tritt uns zu allererst ein

zierlicher Profilkopf entgegen, der schlechtweg dem großen Lionardo zugeschrieben wird, aber für einen solchen Meister wahrlich viel zu sauber und ängstlich gearbeitet aussieht und jedenfalls nichts als eine fleißige Fälschung ist, so daß damit dem Kunstfreunde jede Spur von Hoffnung erlöschen muß, auch nur den kleinsten Strich von der Hand des Meisters in der Mailänder Ausstellung zu Gesicht zu bekommen. Möge er sich aber deshalb ja nicht abschrecken lassen, die Sammlung dieses wohlmeinenden Amateurs weiter zu besichtigen, da sie doch mehrere ganz erfreuliche und belehrende Blätter enthält! Ist daselbst auch eine Reihefolge feiner und anmutiger kleiner Federzeichnungen, teils mit einzelnen Figuren nach der Natur oder der Antike, teils mit niedlichen Kompositionen angefüllt keineswegs dem großartigen Fra Bartolomeo zuzuschreiben, wie der Besitzer anzugeben sich für berechtigt hält, so sind es immerhin bemerkenswerte Produkte aus der besten Zeit, sei es der florentinischen, sei es der bolognesischen Kunst. Nicht zu verwechseln damit ist eine nahestehende leichte Sepiaskizze von dem seelenvollen Filippino Lippi. Echte Handzeichnungen von Pontormo, Jacopo da Empoli, Sodoma, Beccafumi fehlen auch nicht; ja sogar ein Blatt mit einigen nackten Gestalten in Rotstift, die dem Michelangelo zuzuschreiben nicht zu gewagt sein dürfte.

Ein ganz kleines Blatt mit der schwebenden Figur eines Amorknaben, der den Dreizack in der einen Hand hält, flott und geistreich mit dünner Federspitze wie hingehaucht, macht wohl nicht ohne Recht Anspruch auf die Hand des göttlichen Raffael. Soll es ja bestimmt der erste Gedanke zu dem Begleiter des Neptun in einem der Zwickelfelder in der ersten Loggia der Farnesina sein.

Nahe dabei kommt zufälligerweise eine andere Vorstudie zu einer Malerei aus der Farnesina vor. Diese aber gehört einer rauheren Hand an, nämlich der des Fra Sebastian del Piombo, welcher ja bekanntlich mit frischen Kräften und noch echt venetianisch-giorgionesken Eindrücken in der zweiten Loggia (wo die Galatea Raffaels zu sehen) die Lünetten mit mythologischen Gegenständen ausfüllte. Eine derselben stellt die blühende Gattin Jupiters, Juno, vor, wie sie auf dem von Pfauen gezogenen Wagen einherzieht. Eben für diese Lünette nun ist die genannte Federskizze offenbar gedacht und giebt uns so den Anlaß, den in Werken seiner besseren frühen Zeit selten vorkommenden Meister kennen zu lernen. Ihm folgen einige andere wertvolle Zeichnungen von Venetianern, insbesondere eine Kindergruppe mit Ziegen, dem Tizian zugeschrieben, aber, wie uns dünkt, sicherlich von Pordenone, der sich durch seine äußerst runden und vollen Formen leicht zu erkennen giebt. Dann Tintoretto, Moroni, Tiepolo, &c.

Die dem Parmigianino angeborene echte Grazie läßt sich in ein paar vorzüglichen kleinen Figuren in blasser Sepia wahrnehmen. Unter den Lombarden möchte besonders eine dem Bramantino zugeschriebene Federzeichnung mit drei phantastisch belebten und bewegten Skeletten, sowie ein Blatt von Figino mit kleinen fleißigen Kopien nach Motiven von Lionardo und Michelangelo zu empfehlen sein, ohne daß damit manchen späteren gediegenen Meistern Abbruch gethan werden soll.

Von Bolognesen endlich ein wehmütiges Figürchen von Guercino, ein Studienblatt von Caracci (fast an Paolo Veronese erinnernd) und ein lieblicher, wenn auch etwas verschwommener, weiblicher Studienkopf in Kreide von Domenichino.

Wir haben der Kürze wegen nur die Hauptsachen angedeutet. Aus dem Gesagten wird jedoch jeder Kunstfreund schließen, daß diese zeitweilige Sammlung wohl verdient, besucht zu werden. Zum Schlusse sei noch bemerkt, daß der Mailänder Photograph G. Batt. Brusa (unter den Arkaden neben dem Dom) eben damit beschäftigt ist, die besten Zeichnungen der Ausstellung in photographischen Aufnahmen mit ihren natürlichen Farben, nach dem bekannten Braunschen System, zu reproduciren.

Gustav Frizzoni.

Bauthätigkeit in Rom.

Wie man sich in Rom allmählich in die Hauptstadt hineinarbeitet, dafür mögen folgende Daten einen kleinen beachtenswerten Beweis liefern. Gemäß einer zwischen der Regierung und dem Municipium der Stadt getroffenen vorläufigen Vereinbarung, deren endgültige Bestätigung noch aussteht, indessen sicher vor Schluß dieses Jahres zu erwarten ist, soll die Kapitale zum Zweck der Vornahme öffentlicher Bauten einen Zuschuß von 50 Millionen Lire erhalten, die auf 20 Jahre verteilt, in jährlichen Raten von 2½ Millionen ausgegeben werden. Der betreffende Parlamentsantrag hierzu wurde noch unter dem abgetretenen Kabinet von der Linken gestellt. Unter den als notwendig anerkannten Bauten figuriren ein Justizpalast, für welchen, wie verlautet, ein internationales Konkurrenzausschreiben erfolgen wird, eine Akademie der Wissenschaften, eine Poliklinik, zwei oder drei Kasernen für zwei Infanterie- und ein Artillerieregiment, ein Militärspital für 1000 Betten und ein Exerzierplatz. Weiter ist die Kommune verpflichtet, innerhalb der nächsten 20 Jahre — vom 1. Januar 1882 an gerechnet — zwei neue Tiberbrücken herzustellen, das ziemlich verwahrloste

Quartier des alten Ghetto abzubrechen, die Wasserleitung der Stadt zu verbessern und die schon seit vielen Jahren in Angriff genommene Via Nazionale, welche bis jetzt in gerader Richtung und in einer der Hauptstadt angemessenen Breite von den Diokletiansthermen — nächst dem Bahnhof — bis auf die Via del Quirinale führt und sich von da in kurzem Bogen nach der Piazza Venezia zieht, von hier mit 20 m Breite nach den neuen Tiberbrücken — am jetzigen Ghetto alla Regola — fortzusetzen. Nimmt man noch die gleichfalls auf dem Programm stehende Centralmarkthalle hinzu, so stellt dies für die nächste Zeit eine Bauthätigkeit in Aussicht, die sich sehen lassen kann; der „Popolo Romano" meint allerdings, daß man, wenn man so viel Fleisch auf einmal aufs Feuer setzen wolle, unter den kapitolinischen Köchen niemanden finden werde, der das Zündholz in Brand zu setzen wage. Von den Hauptbauten dürften wohl in erster Linie die als dringend nötig hingestellten Kasernen- und Spitalbauten zur Ausführung gelangen. Die Niederreißung des Ghetto wird erst vor sich gehen können, nachdem für die dort wohnenden ca. 4000 Menschen durch die an den projektirten und wie z. B. am Esquilin schon in der Anlage begriffenen Straßenzügen sich rasch entwickelnde Privatbauthätigkeit, der man jetzt mit allen möglichen Konzessionen, z. B. Steuerfreiheit auf etwa 10—20 Jahre u. s. w., entgegenkommt — Unterkunft geschaffen ist. Durch die in der Nähe des Castello S. Angelo (all' Orso oder al Clementino) beabsichtigte Tiberbrücke und die Regulirung der dortigen Straßen muß auch in diesen Vierteln eine regere Bauthätigkeit sich entwickeln, und der Römer rechnet schon mit Vergnügen darauf, daß in 10—12 Jahren die Bevölkerungszahl der Stadt von 300 000 auf 400 000 Seelen gestiegen sein werde.

Eine Sache für sich bleiben bei dieser städtischen Bauthätigkeit die fortdauernden Arbeiten am Tiber, für welche die Kammer erst kürzlich nach kurzer Diskussion eine zweite Auflage von 20 Millionen genehmigte, die zur Hälfte dem Staate, zu $^3/_8$ der Stadt und zu $^1/_8$ der Provinz zur Last fallen. Trotz gegenteiliger Ansichten, die hier und da laut werden, scheint es also an Geld nicht zu mangeln; auch für Straßen- und Brückenbauten im Königreich wurden in der Kammersitzung vom 14. Mai 132 000 000 Lire bewilligt.

Otto Schulze.

Korrespondenz.

Venedig, im Juni 1881.

Zu Anfang dieses Jahres fiel die Hülle, welche die ein ganzes Jahr währenden Dekorationsarbeiten am Palazzo Cavalli (jetzt Franchetti) am Canal grande, gegenüber der Akademie, verdeckte. Ein Jahr früher hatte man Gelegenheit gehabt, einige Wochen hindurch das bis dahin von dem Architekten geleistete zu beurteilen. Das Urteil fiel nicht gerade sehr günstig aus. Man hatte eben noch zu sehr den malerischen Eindruck der dem Campo zugekehrten Seite des Palastes in Erinnerung mit dem schönen Gärtchen und seinen schlanken Cypressen; und man sah nun eine neue, in Backsteinbau ausgeführte große Fronte, in welcher wohlfeilerweise die schlanken Fenster der Kanalfassade wiederholt waren, weshalb der Mangel einer die Wandfläche unterbrechenden Loggia umsomehr auffiel.

Ganz absonderlich erschien dem Venetianer das an der Ecke gegen S. Vitale in Form eines Turmes sich anlehnende, aus einer Böschung aufsteigende Treppenhaus mit seinen großen Loggien an drei Seiten, in welchem, so gut es ging, die Eigentümlichkeiten der gegen den Kanal liegenden Loggia kopirt waren. Was an dem rückwärtsliegenden Baukörper geschehen sollte, war noch nicht abzusehen. Die endgiltige Beurteilung des nun von neuem enthüllten vollendeten Baues mag andern zustehen. Mir gestatte man nur darüber zu berichten, in welcher Weise das Neue sich als malerisches Ganze in die unvergleichliche Perlenschnur der am Canal grande aufgerichteten Paläste einfügt.

Was an dem ganzen Werke zunächst freudig überrascht, ist, daß man bei der durchgängigen Bemalung aller Teile des Palastes auf den Effekt des Neuen völlig Verzicht geleistet hat. Die gemalten Ornamente und Friese, welche das ganze Gebäude bedecken, sind in Tönen gehalten, welche mit dem, scheinbar durch die Zeit geschwärzten, Marmor übereinstimmen. Ja, man hat vielleicht in dieser Zurückhaltung des Guten zu viel gethan. Der dicht dabeistehende glührote Turm von S. Vitale mit seinen weißen Streifen hätte wohl den Dekoratoren den Mut einflößen können, kräftiger vorzugehen und sich nicht vor dem rosso di Venezia zu fürchten. Auch an der Kirche San Felice ist man mit vollstem kräftigsten Rot dreingegangen, als deren Bewurf neuerdings wieder ganz in der alten Weise hergestellt wurde. Außerdem hätten die Spuren ornamentaler Bemalungen an vielen Palästen Venedigs aus dem 15. Jahrhundert und aus früherer Zeit, (wie Pal. Pesaro da San Benedetto, Pal. Goldoni a San Torria und vielen anderen) in ihren prachtvollen Goldtönen auf tiefstem Rot, das oft durch Graublau und Schwarz gebrochen ist, als Muster dienen können. Immerhin ist es für Venedig ein künstlerisches Ereignis, daß man es wagte, ein so kolossales Gebäude über und über zu bemalen und dabei nach Kräften den Stil der alten Fassadenmalerei nachzuahmen, ja daß Bauherr, Architekt und Unternehmer

dazu zu bewegen waren, all den schönen Steinmetzarbeiten durch Ätzung den altersgrauen Schein der Zerstörung zu geben. Man kam ferner glücklicherweise zu der Einsicht, daß die Gartenseite in ihrer langen Ausdehnung irgend eine Unterbrechung haben müsse, und legte dem ersten Stockwerk in der Mitte einen langen Balkon vor. Schon früher war man von der gräulichen, von außen emporführenden Gußeisentreppe abgekommen, welche, schon angebracht, wieder entfernt wurde. Der rückwärtsliegende Teil des Gebäudes erhebt sich auf einer Säulenhalle mit Spitzbögen, welche durch mächtige Bronzegitter von unten bis oben geschlossen ist. Sehr störend wirkt das bronzirte Gitter, welches, auf hohem Sockel sich erhebend, und durch zwei Thore unterbrochen, das Ganze umschließt.

Noch ist der Kanalfassade zu gedenken. Vor allem wurden der Mansardenaufbau aus spätester Zeit und alle übrigen Teile, welche nicht aus der Zeit der Erbauung stammten, entfernt. Ferner wurden am Untergeschoß und hoch oben Inkrustationen aus schönem Marmor eingefügt. Alle freibleibenden Flächen sind auch hier in bleichem Gelb, tiefgrauem Rot und schwarz bemalt. Der auch früher zum Portale emporführenden Treppe wurden zwei Treppenwangen vorgelegt und auf denselben wappenhaltende sitzende Löwen von weißem Marmor angebracht. Wie weit das Innere des Palastes gediehen, ist zur Zeit unbekannt.

Es muß noch betont werden, daß auch in alledem, was an der Kanalfassade geschehen ist, mit derjenigen Selbstverleugnung verfahren wurde, welche nicht durch Neues sich bemerklich machen will. Dem in der Gondel vorüberfahrenden Fremden wird es nicht in den Sinn kommen, daß hier ein ganzer Palast so gut wie neu errichtet worden ist; denn auch an dieser Fassade blieb in Wahrheit fast kein Stein auf dem andern.

Wenn bisher der seit lange im Gange befindlichen Arbeiten auf dem Kirchhofe Venedigs, seiner Umgestaltung und Erweiterung, noch nicht eingehend gedacht wurde, so hat das seinen Grund darin, daß das, was bis jetzt dort geschehen ist, sehr unerfreulicher Natur war. Es bleibt keine Erinnerung von dem alten, in seiner Einfachheit immerhin eigentümlichen Cimetero di San Michele. Das System von Hallen, welches rundum, hier und da durch Kapellen unterbrochen, den ganzen Plan bedeckt, und eine größere Kapelle mit orientalischer Bleikuppel zum Ausgangspunkte hat, ist zum Teil vollendet. Fertig ist nur einer der Teile, jener quadratische, von Hallen umschlossene Hof, dessen Mitte das stolze, aber nüchterne Familiengrab der Papadopoli, mit krönender Engelfigur, einnimmt. Was aus demjenigen Teile des Kirchhofes wird, welcher unter dem Schatten immergrüner Büsche und Cypressen die Gebeine der vielen in Venedig verstorbenen Protestanten aus allen Teilen der Welt beherbergt, ist zur Zeit noch nicht abzusehen. Wie aus dem Plane des Architekten ersichtlich wird, müssen all die schönen Bäume demselben zum Opfer fallen, und die Gebeine der Toten werden ihre Stätte verlassen müssen. Seit Jahren prozessirt die deutsche protestantische Gemeinde mit dem venetianischen Municipio, um ihr gutes Recht zu wahren, denn von dieser Gemeinde wurde einst um schweres Geld der Teil des Kirchhofes erworben, in welchem auch Künstler wie Leopold Robert, Nerly und andere ruhen. Die Angelegenheit dürfte leider mit der Niederlage der deutschen Ansprüche enden.

—

Kunstlitteratur.

Katalog der älteren königlichen Pinakothek in München. Von Dr. Wilhelm Schmidt. München, Fr. Bruckmanns Verlag. 16. 1881.

Die ältere Pinakothek hat im verflossenen Winter eine gänzliche Umgestaltung erfahren; die Bilder wurden sämtlich umgehängt, und der frühere Katalog Dr. R. Marggraffs wurde durch einen neuen ersetzt, welchen Dr. Wilhelm Schmidt mit seinem Namen versehen hat. Ich will mich bei der neuen Anordnung der Bilder nicht des längeren aufhalten, obwohl sie mir in jeder Beziehung vollkommen überflüssig erscheint, jedenfalls wegen der Vermehrung, welche die Galerie durch einige Dutzend aus Schleißheim herübergeführter Bilder erfuhr, noch nicht notwendig war. Die ältere Pinakothek war eine der wenigen Galerien, welche unter Berücksichtigung der Bedürfnisse des Publikums und der Anforderungen der Kunstfreunde in ihrem Arrangement nur wenig zu wünschen übrig ließ. Es wäre am besten gewesen, man hätte es bei der alten Anordnung belassen, an welche sich jedermann längst gewöhnt hatte.

Eingehendere Aufmerksamkeit jedoch verdient der vorliegende neue Katalog. Man hat sich gegen den Katalog Marggraffs seiner Zeit ereifert, weil er einzelne Behauptungen enthielt, welche der jüngsten Forschung nicht ganz entsprachen, und besonders haben Mündler und Woltmann daran ihr Mütchen gekühlt. Immerhin war der Katalog Marggraffs einer der ersten, tüchtig und mit großer Sorgfalt durchgearbeiteten Kataloge der öffentlichen Galerien Deutschlands, und auch neben den später entstandenen Katalogen von Brüssel, Antwerpen, London und dem neuen von Berlin konnte er noch mit Ehren seinen Platz behaupten. Er war in den wesentlichen Punkten ein zuverlässiger Führer, und wenn er auch einen falschen Raffael für einen echten ausgab oder eine Jahreszahl irrig las, so wußte der Sachverständige, was er davon

zu halten hatte und notirte sich den Irrtum; demjenigen aber, der nichts davon verstand, konnte dies ziemlich gleichgültig sein. Das Buch erfüllte in der Hauptsache seine Aufgabe vollkommen, und wenn es jenen nicht genügte, die das Gras wachsen zu hören glauben, so konnte darob die alte Pinakothek getrost älter werden.

Ganz anders verhält es sich aber mit dem vorliegenden Büchelchen, zu dem seinen Namen herzugeben, wahrlich ein ungewöhnlicher Grad Autorendünkels nötig ist. Wenn uns wenigstens eine Vorrede von fünf Zeilen sagen würde, daß dieses Elaborat nur ein provisorisches sei, so könnten wir uns dasselbe noch bieten lassen; aber es scheint, es ist ein definitives, ein Resultat der Thätigkeit der vereinigten Direktorien der Pinakothek. Nun dann können wir diesem Kunstinstitute, welches sich so lange Jahre als eines der ersten Deutschlands in jeder Beziehung bethätigte, zu seiner neuen Rangstellung nur kondoliren.

Um dem Leser in Kürze eine deutliche Vorstellung von dem Opus zu geben, wollen wir bemerken, daß es eine erbärmlich ausgestattete kleine Broschüre von 78 Seiten ist, welche die fünfzehnhundert Bilder der Pinakothek wie folgt verzeichnet: Nr. 376, Murillo, „Alte Frau laust einen Buben". 369. B. Rodriguez (?) „Bildnis eines Seehelden". 365. Ribera, „Eierfrau". 380. Spanische Schule, „Bildnis eines Mannes mit unvollendeter Hand". 1292. Joh. Karl Loth, „Agrippina, die Mutter Nero's, aus dem Wasser gezogen" ꝛc. Ich glaube, die Stichproben genügen, um über den wissenschaftlichen Wert dieser Publikation zur Tagesordnung überzugehen.

Es ist schwer zu erraten, was eigentlich mit dem neuen Arrangement und dem neuen Kataloge beabsichtigt ist. Materielle Motive wären doch zu erbärmlich, um diesen unerhörten Vorgang zu rechtfertigen, und sind den Männern, die an der Spitze stehen, nicht zuzutrauen. Aber welche Gründe dafür auch von der Direktion vorgebracht werden mögen, sie können das Geschehene nimmermehr entschuldigen. Denn einen besseren Katalog als den Marggraffschen, das mögen die Herren nur getrost zugeben, werden sie nicht so leicht machen. Marggraffs Arbeit mag ergänzt oder berichtigt werden; das zu thun, wäre die Aufgabe der Direktion gewesen!

Die bayerischen Gemäldegalerien sind Eigentum der Krone und des Staates, sie unterstehen der Central-Gemälde-Galeriedirektion und diese dem Ministerium. Die Angelegenheit ist, so unbedeutend sie vielleicht erscheint, wichtig genug, die Aufmerksamkeit dieser obersten Behörde im Lande in Anspruch zu nehmen. Ein Galeriekatalog ist vermöge seines Zweckes, auch dem reisenden, nicht selten hochgebildeten Fremden einen instruktiven Führer abzugeben, der öffentliche Gradmesser universellen und speziell kunsthistorischen Wissens der leitenden Behörde. Um ein Buch wie das Marggraffs zu schreiben, dazu waren jahrelange Vorstudien und ein umfassendes Wissen erforderlich. Das Ministerium wird vielleicht in Erwägung dieser Thatsachen, im öffentlichen Interesse so viel Einsicht und Verständnis bethätigen, dies zu würdigen, wird das gegenwärtig als Katalog dienende Machwerk mit thunlichster Beschleunigung beseitigen, eine neue, der gegenwärtigen Aufstellung der Bilder entsprechende revidirte Auflage des Marggraffschen Katalogs veranstalten und der ersten Galerie Bayerns, einem der reichsten und für die kunsthistorische Forschung bedeutendsten Institute Europas vor den Augen der gebildeten Welt wieder diejenige Rangstellung vindiciren, welche es einzunehmen berechtigt ist. Das hoffen und erwarten alle Gebildeten und Einsichtsvollen. Mit solchen Katalogen wie der vorliegende blamirt man sich vor dem In- und dem Auslande, und wenn davor Herr Dr. Wilhelm Schmidt nicht zurückgeschreckt ist, so hätte von Seiten des Ministeriums Einspruch erhoben werden sollen, zu dessen Sorge es gehört, den Staat auf jedem Felde wissenschaftlicher Thätigkeit achtunggebietend repräsentirt, nicht aber dem Gelächter ausgesetzt zu wissen.

Wien. Dr. **Alfred von Wurzbach.**

Les Artistes Angevins, Peintres, Sculpteurs, Maitres-d'oeuvre, Architectes, Graveurs, Musiciens, d'après les archives angevines par Célestin Port. 333 pp. gr. 8. Paris, J. Baur. 1881.

Die „Société de l'histoire de l'art français", eine Gesellschaft, welcher die kunsthistorische Forschung bereits eine bedeutende Anzahl der wichtigsten Quellenwerke für die Geschichte der Kunst in Frankreich verdankt, publizirt in dem obengenannten Buche soeben eine der fleißigsten und sorgfältigst redigirten Arbeiten ihres um die Geschichte seines Vaterlandes wohlverdienten Mitgliedes Célestin Port. Sie ist das Resultat unermüdlichen Sammlerfleißes, die Frucht vieljähriger archivalischer Thätigkeit. Die unscheinbaren Angaben, welche sämtlich aus den Archiven von Angers und seiner Umgebung geschöpft sind, lösen dem sachkundigen Forscher mehr als ein Rätsel, über welches Licht zu erhalten er kaum mehr gehofft hatte. Einige hundert Künstlernamen, die uns ältere Schriftsteller entstellt oder ohne jede nähere Angabe überliefert hatten, erhalten plötzlich Körper und Leben, nicht selten Werke, deren Signaturen und Monogramme bisher nicht zu entziffern gewesen. Andererseits finden sich biographische und kunsthistorische Details zu Werken unbekannter Hände. Die landläufige Phrase von der Oberflächlichkeit und Sorglosigkeit der französischen Forschung, die von den ausgezeichneten Quellenwerken eines Léon de Laborde, Viollet-le Duc, Jal und anderer längst Lügen gestraft wurde, wird durch derartige Arbeiten französischen Fleißes aufs neue ad absurdum geführt. Es wäre zu wünschen, daß die kunsthistorische Forschung in Deutschland sich an diesen und ähnlichen französischen Arbeiten ein Muster nähme, daß eine Gesellschaft unterrichteter und sachkundiger Männer, die nicht nur der Kameraderie und dem Zunftdünkel zu huldigen, sondern auch die Sache zu fördern beabsichtigt, ähnliche Unternehmungen anregte, und die deutschen Provinzarchive, Sammlungen und Museen einer ähnlichen Durchforschung unterzöge, wie dies in Frankreich seit Jahren geschieht. Die gesamte deutsche kunsthistorische Litteratur, mit samt allen Jahrbüchern, Abhandlungen,

Repertorien u. s. w. weist nicht ein einziges Werk auf, welches in ähnlicher Weise wie das vorliegende die kunsthistorische Vergangenheit eines großen Departements mit einemmale erschlosse und nahezu erschöpfte. Wir müssen es uns versagen, auf die zuweilen höchst interessanten Details dieses Buches näher einzugehen, denn ihren vollen Wert erhalten sie erst als Schlüssel zu den subtilsten Untersuchungen über französische Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts; aber wir können jedermann, der den Wert einer Arbeit van der Willigens, van de Casteele's oder van Evens zu schätzen weiß, auch das Studium der „Artistes Angevins" nur aufs wärmste empfehlen. A. v. W.

Asmus Jakob Carstens' Jugend- und Lehrjahre nach urkundlichen Quellen. Von Dr. August Sach. Halle, Buchh. d. Waisenhauses, 1881.

In dieser sorgfältigen und verdienstlichen Arbeit, die eine vollständige Erzählung von Carstens' Jugendgeschichte enthält und mit dem Beginn seines Aufenthaltes in Lübeck (1784) abschließt, ist aus bisher unbekannten Urkunden und Aufzeichnungen manches Neue beigebracht, wodurch die entsprechenden Partien der vorzüglichen Fernowschen Biographie des Künstlers, deren Wert und Bedeutung in allem Wesentlichen bestehen bleibt, teils ergänzt, teils auch in einigen Punkten berichtigt werden. Einigen Angaben Fernows scheinen Gedächtnisfehler zu Grunde zu liegen. Was er von Carstens' Mutter sagt, beruht sehr wahrscheinlich auf einer Verwechselung mit dem, was ihm Carstens über die Gattin seines Lehrherrn Brunn in Eckernförde erzählt hatte; dieser edeln und vielseitig gebildeten Frau hatte Carstens während der Zeit, wo er in den „Banden der Kaufmannschaft schmachtete", vornehmlich geistige Anregung und Förderung zu danken. Die Angaben über eine Reihe anderer Persönlichkeiten, mit denen er während seiner Jugend in naher Beziehung stand, besonders die über seinen Vetter Jürgensen, die Schilderungen der wunderlichen Zustände in der Domschule zu Schleswig, die er 1762—1770 besuchte, und der Zeit, die er als Küferlehrling in Eckernförde zubrachte, enthalten manche neue und beachtenswerte Details; die Geschichte seiner Verweisung von der Kopenhagener Akademie wird in einigen Punkten rektifizirt. — In speziell kunstgeschichtlicher Hinsicht enthält die Schrift nichts Neues von besonderem Interesse; den Anhang bilden eine Reihe von Urkunden und 12 Gedichte des Künstlers, von denen acht von diesem selbst unter dem Titel „Oden und Elegien von Jakob" 1783 in Kopenhagen veröffentlicht wurden, die vier übrigen in dem handschriftlichen Nachlaß Jürgensens sich vorfanden. λ.

* **Naglers „Monogrammisten"** sind vor kurzem in den rührigen Kunstverlag von G. Hirth in München übergegangen, welcher eine neue Lieferungsausgabe in 9 Halbbänden à 10 Mark ankündigt, nach deren Erscheinen der Ladenpreis auf 120 Mark erhöht werden soll. Wir dürfen nun wohl hoffen, daß das dankenswerte Unternehmen in nicht gar zu ferner Zeit seinen Abschluß finden wird. Noch immer fehlen die rein figürlichen (d. h. nicht von Schriftzeichen begleiteten) Monogramme; aber auch allgemeine Register, sowie Nachträge und Berichtigungen zu den in den ersten fünf Bänden enthaltenen 15000 Nummern werden sehr erwünscht sein.

* **Die Selbstbiographie Benvenuto Cellini's** erscheint soeben (bei Quantin in Paris) in einer neuen Ausgabe der französischen Übersetzung von Leclanché, welche Hr. Franco auf Grund der Mailänder Edition von Eug. Camerini besorgt und mit Noten und Register versehen hat. Der auf holländischem Büttenpapier gedruckte Text ist u. a. durch Textvignetten in Golddruck nach den berühmtesten Juwelierarbeiten des Meisters aufs Reizendste illustrirt. Eine wunderliche Beigabe bilden die von Laguillermie herrührenden Radirungen, in denen einige der Hauptmomente aus Cellini's Leben, und nicht immer die anständigsten, in ziemlich geistloser Weise dargestellt werden. Wir hätten gedacht, die Erzählung des edlen Benvenuto wäre drastisch genug auch ohne solche Lesezeichen.

Kunsthandel.

C. R. **Von Ad. Brauns Gemäldegalerie des Museo del Prado in Madrid**, dem an dieser Stelle vor zwei Monaten angezeigten photograpischen Prachtwerke, ist soeben die zweite Lieferung ausgegeben worden. Es freut uns konstatiren zu können, daß der Inhalt derselben in jeder Weise dem schönen Beginne der Publikation entspricht und von gleichmäßig sorgfältiger Ausführung Zeugnis ablegt. Um nur weniges zu nennen, so dürfte z. B. die ganz vorzügliche Wiedergabe des Dürerschen Selbstporträts von 1498 bei dem durch die Wiederauffindung des Beireisschen Bildes jüngst erregten Interesse allen Dürerforschern besonders willkommen sein. Andere Blätter, wie Velasquez' Übergabe von Breda, das Mittelbild des berühmten Altars Karls V. von Memling, das Bohnenfest von Teniers, Tizians Venusfest mit den Amorinen, u. a., gehören zu den technisch vollendetsten Leistungen der photographischen Wiedergabe alter Bilder. Eine höchst willkommene Gabe ist die große, jeden Pinselstrich des Meisters zeigende Detailaufnahme des van Dyckschen Selbstporträts aus dem erstem Doppelbilde der ersten Lieferung; solche Reproduktionen gehören zu dem wertvollsten Material eines gewissenhaften Studiums der Kunstgeschichte.

Nekrologe.

Albert Camesina †. Über diesen am 16. Juni hochbetagt in Wien verstorbenen dortigen Lokalforscher und Zeichner enthält die „Wiener Zeitung" vom 19. Juni einen ausführlichen Nekrolog von K. Weiß, welchem wir die nachfolgenden Absätze entnehmen:

„Camesina gehörte einer angesehenen Wiener Familie an. Sein Urgroßvater stammte aus San-Vittore und ließ sich zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in Wien als Kunststukkateur nieder, in welchem Fache er so Tüchtiges leistete, daß ihm Prinz Eugen die Ausführung der Stukkoarbeiten in den Sälen des oberen Belvedere und der Wiener Magistrat jene in dem gegen die Wipplingerstraße zu gelegenen Neubaue des Rathauses übertrug. Sein Großvater war ein bekannter Wiener Rechtsgelehrter und sein Vater Kunst- und Buchhändler. In den Jahren 1817 bis 1823 absolvirte Camesina das Gymnasium. Schon während dieser Studien entwickelte er ein solches Interesse an der bildenden Kunst, daß er im Zeichnen Unterricht an der Akademie der bildenden Künste nahm und diesen bis zum Jahre 1828 fortsetzte, in der Absicht, sich zum Maler auszubilden. Als der einzige Sohn wohlhabender Eltern nicht genötigt, sich dem von ihm gewählten Kunstzweige berufsmäßig zu widmen, betrieb er denselben mehr aus Liebhaberei und beschäftigte sich nebstbei mit den graphischen Künsten. Es zog ihn weit mehr an, sich mit dem ihm befreundeten Blasius Höfel der seit Anfang dieses Jahrhunderts wieder aufgenommenen Technik der Holzschneidekunst zu widmen, an deren Vervollkommnung und Verbreitung mitzuwirken, und er machte zu diesem Zwecke im Jahre 1834 eine Reise nach Prag, um das dort betriebene Verfahren der Hochätzung kennen zu lernen.

Zu derselben Zeit hatte Camesina bereits ein großes Interesse an den mittelalterlichen Kunstdenkmalen, wozu nicht wenig die Forschungen der Gebrüder Primisser beitrugen. Oftmals wanderte er mit den ihm gleichgesinnten Freunden in die Klöster und Stifte Niederösterreichs und suchte nach den dort noch vorhandenen alten Kunstschätzen. Seine erste in die Öffentlichkeit gelangte Arbeit waren die Illustrationen

zu Z. Brunners Beschreibung von Wr.-Neustadt 1834). Im Stifte Klosterneuburg lernte er das Prachtwerk der Goldschmiede- und Emailkunst des 12. Jahrhunderts, den sogenannten Verduner Altaraufsatz, kennen und faßte den Entschluß, denselben zu zeichnen und mit dem späteren Direktor des k. k. Münz- und Antikenkabinets Joseph Arneth herauszugeben — ein Unternehmen, welches Camesina durch volle neun Jahre beschäftigte und bedeutende Kosten verursachte. Das Werk erschien im Jahre 1843 unter der irrigen Beichnung „Das Nielloantependium in Klosterneuburg" in Gold- und Farbendruck. Ein zweites in dieser Zeit entstandenes Werk waren die Zeichnungen der prachtvollen alten Glasgemälde im Kreuzgange des Stiftes Heiligenkreuz, welche der niederösterreichische Gewerbeverein im Jahre 1841 mit der ersten großen silbernen Medaille prämiirte.

Das große Verdienst, welches sich Camesina während seiner stillen Zurückgezogenheit auf seinem Landsitze in Perchtoldsdorf (1837 bis 1848) durch die Reproduktion dieser bedeutenden Schöpfungen mittelalterlicher Kunst erwarb, wurde nicht bloß durch fürstliche Anerkennungen, sondern auch von den Archäologen und Kunstfreunden des In- und Auslandes gewürdigt; insbesondere gelangte durch Camesina der Verduner Altar zu einer europäischen Berühmtheit. Diese kunsthistorischen Bestrebungen verschafften Camesina aber auch die nähere Bekanntschaft mit dem Fürsten Clemens Metternich und dem Freiherrn Clemens von Hügel, bei deren geselligen Abenden er ein gern gesehener Gast wurde. Im Jahre 1845 lud ihn Fürst Metternich ein, ihn auf einer Reise durch Deutschland und Belgien zu begleiten und dadurch seine Kenntnisse in den Kunstschätzen zu erweitern.

Was aber für Camesina von entscheidendem Einflusse für sein künftiges Wirken wurde, war der seit dieser Zeit eingetretene Verkehr mit Männern wie Chmel, Dr. von Karajan, Dr. E. Birk, J. Feil, Dr. A. von Meiller, Dr. Melly, Dr. G. Heider, R. von Eitelberger, Dr. Ed. Freiherr von Sacken u. s. w., welche in ihm das wärmste Interesse für wissenschaftliche historische Forschungen mit besonderer Rücksicht auf Kunstdenkmale erweckten. Seine bisherige Bildung war die eines reproduzirenden Künstlers; der Schwerpunkt seines Wissens und Könnens lag in dem Verständnisse und der feinen Empfindung für die genaue Wiedergabe älterer Kunstwerke. Durch diese Männer wurde Camesina zu Quellenstudien in Bezug auf die mittelalterliche Kunst in Österreich und auf die Geschichte Wiens angeregt und bei der textlichen Bearbeitung und Erläuterung von Kunstwerken wärmstens unterstützt.

Als nach dem Jahre 1848 sich in Wien ein reges wissenschaftliches Leben zu entfalten begann, durch welches Vereinigungspunkte für die Pflege der Geschichte der Kunst und des Altertums enstanden, schloß sich Camesina denselben mit dem lebhaftesten Eifer an. Er gehörte zu jenem Kreise von Historikern, welche im Jahre 1851 die sogenannten „Sylvesterspenden" ins Leben riefen, deren Zweck darin bestand, neue historische Quellen zu Tage zu fördern. In diesen losen Schriften veröffentlichte Camesina zuerst den Wappenbrief Kaiser Friedrichs III. für die Stadt Wien vom Jahre 1462. Nach der Gründung der k. k. Centralkommission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale im Jahre 1853 wurde Camesina zu deren Mitgliede und zum Konservator für Wien ernannt, in welchen Eigenschaften er vielfach Gelegenheit fand, sich mit den Kunstdenkmalen Österreichs zu beschäftigen. Im Jahre 1854 nahm er an der Gründung des Wiener Altertumsvereines hervorragenden Teil und gehörte dem Ausschusse des Vereines bis an sein Lebensende an. Ebenso beteiligte sich Camesina eifrig an den Arbeiten des im Jahre 1865 gegründeten Vereines für Landeskunde von Niederösterreich, in dessen Ausschuß er im Jahre 1869 gewählt wurde.

Von diesem Zeitpunkte an widmete Camesina sein ganzes Leben der Veröffentlichung neuer Beiträge zur Kunstgeschichte und zur Geschichte Wiens. Was erstere betrifft, so fand er dabei die kräftigste Unterstützung an Dr. G. Heider. Er gab im Jahrbuche der k. k. Centralkommission die ältesten Glasgemälde des Chorherrenstiftes Klosterneuburg und die Bildnisse der Babenberger in der Cisterzienserabtei Heiligenkreuz, die Glasgemälde im Kreuzgange der letzteren Abtei und die Darstellungen auf der Bronzethür des Haupteinganges von San Marco in Venedig heraus. In den Berichten und Mitteilungen des Altertumsvereines veranstaltete er gemeinschaftlich mit Heider eine neue Ausgabe des Verduner Altaraufsatzes, worin dieser den Nachweis führte, daß derselbe niemals als Antependium, sondern stets als ein Altaraufsatz Verwendung fand. Heiders gelehrte Abhandlung erregte durch ihre gründliche und erschöpfende Würdigung des Kunstwerkes und durch das tiefe Eindringen in die Technik unter den Kunsthistorikern in Deutschland Aufsehen. Selbständig edirte Camesina im Jahre 1863 die Darstellungen der „Biblia pauperum" in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts im Stifte St.-Florian, wozu Heider gleichfalls den erläuternden Text lieferte.

Noch fruchtbarer war die Thätigkeit Camesina's auf dem Gebiete der Geschichte Wiens. Mit unermüdeter Thätigkeit forschte er in den Archiven nach neuen historischen Quellen und lieferte namentlich zur Topographie der Stadt sehr wertvolle Beiträge. Durch viele Jahre arbeitete er an der Herausgabe der Pläne von Bonifaz Wolmuet, Augustin Hirschvogel, Daniel Suttinger, und mit unsäglicher Geduld und Ausdauer sammelte er zugleich im Grundbuche die Materialien zu einer Häuserchronik der inneren Stadt zur Feststellung der Straßenbenennungen und der Reihenfolge der Hausbesitzer, um die Verwertung dieser Pläne für die Topographie zu erhöhen. Er kopirte mit großer Genauigkeit den sogenannten Albertinischen Plan aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, Steinhausers Plan aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts (unedirt), N. Meldemanns Rundansicht zur Zeit der ersten Türkenbelagerung, A. Hirschvogels und Lautensacks Ansichten von Wien aus den Jahren 1547 und 1558, die älteste Ansicht Wiens aus dem Jahre 1483 auf dem Stammbaume der Babenberger im Stifte Klosterneuburg, Fliegende Blätter über das türkische Heer im Jahre 1529, Darstellungen der Bürgerwehr aus Wirrichs Werk und ermittelte genau den Umfang der Judenstadt in der inneren Stadt und in der Leopoldstadt. Auf Grund seiner seltenen topographischen Kenntnisse veröffentlichte Camesina seine Studien über die räumliche Entwickelung Wiens zur

Römerzeit und im Mittelalter. Außerdem enthalten die Berichte des Wiener Altertumsvereines, die Mitteilungen der k. k. Centralkommission, das Notizenblatt der kais. Akademie der Wissenschaften und die Blätter des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich zahlreiche und wertvolle urkundliche Beiträge und Abbildungen von Denkmalen.

Das größte und bedeutendste Werk Camesina's bleibt aber jedenfalls seine Abhandlung: „Wiens Bedrängnis im Jahre 1683“ durch die auf Grund neuer Quellen und der Benützung gleichzeitiger Relationen in Tagebuchform gegebene Darstellung aller Begebenheiten in und außerhalb der Stadt, durch die zahlreichen Abbildungen der wichtigsten Pläne und Ansichten und den Schatz von urkundlichen Beilagen. Seine letzte Arbeit waren die Beiträge zur Geschichte der Befestigung Wiens im 16. Jahrhunderte und seine darin befindliche mühevolle Zusammenstellung der Häusernumerirungen der inneren Stadt.“

Todesfälle.

Der Architekt Georg Hermann Nikolai, 1812 in Torgau geboren, seit 1850 Professor an der Dresdener Akademie, ist am 10. Juli in Bodenbach eines plötzlichen Todes gestorben.

Die Malerin Elisabeth Jerichau-Baumann, geboren in Warschau 1819, ist am 11. Juli in ihrer Adoptivheimat Kopenhagen gestorben.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

□ **Nürnberger Privathäuser.** Nachdem in diesen Blättern wiederholt von der Thätigkeit einzelner Künstler und zuletzt in Nr. 28 von der öffentlichen Kunstpflege in Nürnberg die Rede gewesen ist, verdienen wohl auch die auf die Herstellung künstlerisch ausgestatteter Wohnungen und Zimmer gerichteten Bestrebungen einiger privaten Kunstfreunde einige Aufmerksamkeit. Voran ging der Architekt Bergau, indem er in den Jahren 1874 und 1875 ein Haus im Stil der Landhäuser der Nürnberger Patrizier des 16. Jahrhunderts inmitten eines in entsprechendem Stile angelegten Gartens erbaute und, ohne dabei den modernen Komfort zu vernachlässigen, in künstlerischer Weise, nach Formen und Farben harmonisch abgestimmt, mit meist älteren kunstvollen Möbeln, Geräten und Kunstwerken ausstattete. Demselben kam dabei der Umstand günstig zu Hülfe, daß viele ältere Nürnberger Häuser für moderne Zwecke umgebaut und dabei mancherlei Bauteile, wie Erker, Statuen, skulptirte Ornamente, Plafonds aus Holz, Wandvertäfelungen, Öfen, Eisengitter u. a. disponibel wurden, welche Bergau für seine Zwecke verwendete. Was er in passender Weise nicht alt sich verschaffen konnte, ließ er durch einzelne entsprechend geschulte Handwerker genau nach alten Vorbildern neu herstellen. Durch dieses „Bergau-Schlößchen“, welches anfangs vielfach verspottet wurde, später aber allgemeine Anerkennung sich erwarb, angeregt, baute dann 1879 der Bildhauer Heinrich Schwabe sich eine kleine Villa, welche von dem hier allgemein beliebten Typus abweicht, aber mit künstlerischem Sinne arrangirt ist; einzelne Zimmer sind gleichfalls mit teils älteren, teils den älteren nachgebildeten Möbeln und Geräten in malerischer Anordnung ausgestattet. Bald darauf sahen auch die Fabrikanten Peter Bea und Schwanhäuser sich veranlaßt, je einen großen Saal in ihren Häusern mit Wandvertäfelungen und Holzplafonds versehen und mit Möbeln und Kunstwerken im Alt-Nürnberger Stil ausschmücken zu lassen; der Fabrikant Rehlen stattete in ähnlicher Weise sogar seine Schreibstube aus und der Apotheker Kleemann kaufte eine alte verfallene Burg in der Nähe von Nürnberg, baute sie aus und versah sie mit entsprechenden Möbeln ꝛc. Als Mittelpunkt und Bezugsquelle für dergleichen Bedürfnisse hat in den letzten Jahren das Fleischmannsche „Kunst-Gewerbehaus“ mit seinen reichen Schätzen sich herausgebildet und wird, besonders von auswärts, viel frequentirt.

Vermischte Nachrichten.

Aus Köln wird geschrieben: Von den kostbaren, höchstens in dem Museo nazionale zu Neapel in gleicher Formseltenheit vertretenen römischen Glasgefäßen der Kunstsammlung des verstorbenen Gasthofbesitzers Karl Damian Disch ist, dank der Freigebigkeit und Opferwilligkeit der Erben des letzteren, eines der wertvollsten gestern der Stadt Köln zugewandt worden. Als auf der Versteigerung des obigen Kunstnachlasses von diesen kulturhistorischen Fundstücken des hiesigen Bodens eines nach dem anderen zu außerordentlich hohen Preisen für das Ausland erworben wurde, unternahm es der Bürgermeister Thewalt, bekanntlich selbst gründlicher Kunstkenner und Besitzer einer überaus schönen und reichhaltigen Sammlung, wenigstens dasjenige Gefäß, welches er für die römische Glassammlung des hiesigen Wallraf-Richartz-Museums, als Höhepunkt griechisch-römischer Glastechnik, für das bedeutendste hielt, zu dem im Verhältnisse der für die häufiger vorkommenden römisch-christlichen sogen. Katakomben-Gläsern auf der Auktion erzielten Summen von 6—8000 Mk. fast mäßigen Preise von 3000 Mk. für eigene Rechnung anzukaufen. War das Gefäß einmal der konkurrirenden Bewerbung der ausländischen Kunstinstitute entzogen, so hegte Thewalt die zuversichtliche Hoffnung, dasselbe durch die vereinigten Beiträge einiger hochherziger Gönner des hiesigen Museums dem letzteren zum bleibenden Eigentum zuführen zu können. Diese Hoffnung haben die Erben Disch (Herr Herm. Disch, Frau Witwe Fr. Disch und Frau Witwe Betty Wiggers von Kerken), an die sich Herr Thewalt wegen des hohen Interesses, welches der Erblasser an allen kunstfördernden Bestrebungen seiner Vaterstadt beständig an den Tag gelegt hatte, in erster Reihe wenden zu müssen glaubte, sofort uns in freudigster Weise verwirklicht. Das von denselben durch Anschreiben ihres Rechtsbeistandes, des Rechtsanwaltes Carstanjen hier, der Stadtverordnetenversammlung unter Übernahme des Kaufpreises zum Geschenk für das hiesige Museum angebotene Glasgefäß stellt eine Phiole in Gestalt eines hohlgegossenen Affen dar. Derselbe sitzt, höchst charakteristisch den Oberkörper in einer kapuzenartigen Umhüllung, welche an die paenula cercopithecorum, bei Martial lib. XIV, Nr. 128, erinnert, aufrecht in einer Selle und führt die an einem um den Hals geschlungenen Bande befestigte siebenröhrige Syrinx (Hirtenflöte) mit beiden Händen zum Munde. Nach dem übereinstimmenden Urteile der bewährtesten Fachgelehrten gehört das Gefäß dem 2. Jahrhundert n. Chr., dem Zeitalter der Kaiser Hadrian oder Commodus, und der berühmten Glasfabrik zu Alexandria an. Die Figur des musizirenden Affen soll offenbar eine Parodie der spottliebenden Alexandriner auf den die Syrinx blasenden Hermes oder Pan darstellen. Nach der übereinstimmenden Ansicht der im Jahre 1866 in Heidelberg versammelten Archäologen ist das Gefäß, welches ein Jahr zuvor in der Magnusstraße hier gefunden wurde, ein Unikum, dem in den Museen des Kontinents in dieser Eigenart der Technik und glücklichen Erhaltung nichts gleichartiges zur Seite gestellt werden kann. Eine höchst verdienstliche Abhandlung über dasselbe, der auch diese Notizen entnommen sind, veröffentlichte Professor E. Aus'm Weerth in den Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, Heft XLI, S. 142 ff. In der Art, wie der Stadt Köln das kostbare Gefäß überkommen, wird es dem Namen des verstorbenen Kunstsammlers K. Disch sowohl wie seinen hochherzigen Erben zu einem dauernden Andenken gereichen.

Fd. **An drei verschiedenen Stellen des Berliner Tiergartens** sind endlich die zwölf Sandsteingruppen aufgestellt worden, mit deren Modellirung vor nun beinahe zehn Jahren die Bildhauer Calandrelli, Schweinitz, Brodwolf, H. Wittig, Janda und Itzenplitz beauftragt wurden. Ursprünglich als plastischer Schmuck für den Neubau der Königsbrücke bestimmt, schildern vier derselben in realistischer Auffassung den Auszug, den Kampf, die Verwundung und die siegreiche Heimkehr des Kriegers, während vier andere in den allegorischen Hauptfiguren den Rhein, die Elbe, die Oder und die Weichsel als die vier bedeutendsten Flüsse Preußens darstellen und in den ihnen zugesellten Kindergestalten auf die in den durchströmten Gebieten herrschenden

Betriebe friedlicher Arbeit hindeuten, vier kleinere Kindergruppen aber als verbindende Mittelglieder dienen. Da mit der Zuschüttung des Königsgrabens die neu errichtete Brücke wieder dem Abbruch anheimfiel, mußten die zum Schmuck derselben bestimmten, inzwischen vollendeten Werke wohl oder übel anderweit untergebracht werden. Diese haben nun in einem der Rondele am Goldfischteich, auf dem halbrunden Platze an der Promenade zum Schloß Bellevue und auf dem kleinen Königsplatze zwischen dem Siegesdenkmal und der Alsenstraße auf freilich schwerfälligen Postamenten vorzügliche Plätze erhalten, denen nur leider ihre künstlerische Qualität wenig entspricht. In erster Linie gilt dies von den von Janda und Itzenplitz modellirten Kindergruppen mit den Emblemen des Krieges, des Handels und der Industrie, die an den stillen Ufern des Goldfischteichs sich recht seltsam ausnehmen und durch ihre Plumpheit mit den geschmackvollen gärtnerischen Anlagen in empfindlichen Widerspruch geraten. Nicht viel besser steht es mit den ebenfalls nur auf eine dekorative Wirkung innerhalb eines größeren architektonischen Ganzen, nicht aber auf die anspruchsvollere Einzelaufstellung auf dem vornehmen Platz in der Nähe des Siegesdenkmals berechneten vier Kriegergruppen von zum Teil recht fragwürdiger Erscheinung. Neben den dürftigen Arbeiten von Wittig und Brodwolf und der forcirt bewegten Darstellung des Kampfes von Schweinitz tritt uns hier jedoch in der von Calandrelli modellirten Gruppe eines Kürassiers, der in der Freude des Wiedersehens das ihm entgegeneilende junge Weib und das Kind auf ihren Armen an die Brust drückt, eine durch lebensvolle Kraft und Frische der Empfindung und durch treffliche Anlage und Komposition hervorragende Schöpfung von wirklich künstlerischem Wert entgegen. Von demselben Meister rührt in der Reihe der Flußgruppen, die in dem Halbrund an der Promenade längs des Spreeufers einen weitaus günstigeren und geschickt gewählten Platz erhalten haben, die als sitzende weibliche Gestalt in faltenreicher Gewandung gebildete, von zwei Knaben als Vertretern des Handels und des Maschinenbaues umgebene „Elbe" her. Eine in wohlabgewogenen Verhältnissen aufgebaute, in den Linien ruhig geschlossene und im einzelnen sorgfältig durchgearbeitete Komposition, die nur durch eine wenig glückliche Armbewegung der Hauptfigur ihren günstigen Eindruck beeinträchtigt, beweist sie ein nicht geringeres künstlerisches Formgefühl; bei ihrer reservirten Haltung wird sie indes durch die kräftigere Wirkung der beiden benachbarten, von Schweinitz modellirten Gruppen des „Rheins" und der „Oder" einigermaßen zurückgedrängt. Dieselben zeigen in den Genrefiguren des bei der Arbeit knieenden jugendlichen Bergknappen und der hübschen, mit der Schafschur beschäftigten Dirne, welche sich der aufrecht dasitzenden, auf ihr Ruder gestützten Oder gesellen, sowie in derjenigen des jungen Fischers, der zur Linken des bärtigen Rheins, einer tüchtigen Figur von schlichter und würdiger Haltung, das gefüllte Netz emporzieht, während auf der anderen Seite ein Mädchen Trauben einsammelt, eine gesunde Lebensfrische der Darstellung, die ihre Wirkung um so weniger verfehlt, als der Versuch, einen ähnlichen Ton anzuschlagen, in der letzten Gruppe der ganzen Reihe, der „Weichsel" von Wittig, an der Dürftigkeit der Erfindung und Ausführung gescheitert ist.

E. v. H. **Riedinger-Denkmal in Augsburg.** Auf der südwestlichen Anhöhe des evangelischen Friedhofes in Augsburg ist seit kurzer Zeit ein Denkmal, erfunden und modellirt vom Bildhauer Gedon in München, errichtet worden, das zwar nicht durch seine Größe hervorragt, dennoch aber ungewöhnliches Aufsehen erregt hat. Es ist dem durch seine Thatkraft und seine genialen industriellen Schöpfungen, ebenso wie durch seine Opferwilligkeit und seinen Gemeinsinn ausgezeichneten, am 20. April 1879 verstorbenen Finanzrat Ludwig August Riedinger gewidmet und fällt durch das Ungewöhnliche in der Auffassung auf, welcher der Künstler Ausdruck verliehen. Eine weibliche Figur sitzt auf einem sich über einen Sockel von schwarzem Syenit erhebenden Felsen; durch die beigegebenen Attribute giebt sie sich sofort als die Industrie zu erkennen: denn der linke Arm ruht auf einem Maschinenrad, neben welchem ein Bienenstock steht, die Rechte hält eine erhobene Fackel, womit auf die bedeutenden Werke hingedeutet werden soll, in welchen Riedinger fortlebt. Um diese Darstellung, — die gegenüber den bisher üblichen stereotypen Engelsfiguren und Symbolen einen gewissen profanen Charakter trägt, — mit der Umgebung in Einklang zu bringen, hat der Künstler auf einer der Granitstufen eine schräg liegende Syenitplatte angebracht, die ein mit einem Eichenkranz und Palmenzweigen geschmücktes Kreuz trägt. Das anmutige Haupt der allegorischen Gestalt, ihre nackten Arme, der vorgestreckte rechte Fuß, die keineswegs in dem üblichen schulgemäßen Faltenwurf gelegte Gewandung, alles ist fein empfunden und von edler Formengebung. Dazu kommt, daß die Figur von frischem Leben durchdrungen ist und dadurch vor dem frostigen Eindruck der meisten plastischen Allegorien bewahrt wird. Der musterhafte Bronzeguß ging aus dem von Riedinger selbst gegründeten berühmten Etablissement hervor.

A. W. **Aus Parma.** Die italienische Regierung hat eine Summe ausgesetzt zu dem Zwecke, das Teatro Farnese vor noch weiterem Verfall zu bewahren. Zunächst will man nun das völlige Herabstürzen des die Scene überspannenden Triumphbogens so wie des Prosceniums zu verhüten suchen. Die Arbeiten stehen unter der Leitung des Ingenieurs G. Torri. Hoffentlich ist dies der Anfang einer Rekonstruktion. Von einer Restauration kann kaum die Rede sein, da alles aus Holz gebaut und dieses durch und durch verfault ist. Die leider zu spät erfolgte Wiederherstellung des kolossalen Dachstuhles, welche große Kosten erheischte, und in die neueste Zeit fällt, war der erste Schritt, um dem vollkommenen Ruine dieses merkwürdigen, aus dem Jahre 1618—1619 stammenden Bauwerkes Einhalt zu thun. — Das unter dem thätigen Mariotti stehende Antikenmuseum Parma's ist um eine Reihe neuer Räumlichkeiten erweitert worden. Besonders zeichnet sich der neuangebaute gotische Saal aus, dessen Inhalt aus schönen Schnitzereien, Schränken, Chorstühlen mit Intarsien aus aufgehobenen Kirchen u. s. w. besteht. Das Museum ist in fortwährendem Wachsen begriffen.

A. W. **Modena.** Den Kunstfreunden diene zur Nachricht, daß die hiesige Galerie bis auf weiteres so gut wie unsichtbar ist. Die Räume des ehemaligen herzoglichen Palastes sollen sämtlich von der Militärschule benutzt werden und so mußte die Galerie das Feld räumen. Das Municipio besitzt indes einen großen Palast in der Nähe des Schlosses, welcher nun einen den Galeriezwecken entsprechenden Umbau erfahren soll. Wie viel Zeit dieser in Anspruch nehmen wird, ist nicht abzusehen. Man hofft jedoch, daß er nicht allzulange dauern wird. — Die schöne Unterkirche des Domes ist zur Zeit, wegen einer im Zuge befindlichen Restauration, von der übrigen Kirche durch eine provisorische Backsteinmauer getrennt.

X **Von den Fortschritten der Buntpapierfabrikation,** namentlich in Rücksicht auf die Bedürfnisse der Buchbinderei, giebt das Musterbuch der Aktiengesellschaft für Buntpapier in Aschaffenburg ein erfreuliches Zeugnis. Wenn man sich erinnert, daß vor kaum 10 Jahren die gemusterten Vorsatzpapiere in der deutschen Buchbinderei so gut wie unbekannt waren, daß ein nach Pariser Weise hergestellter sog. Liebhaber-Einband, namentlich in echtem Pergament, an keinem deutschen Großverlagsorte, außer etwa in Wien — welches man ja wohl einstweilen noch zu den deutschen Städten rechnen darf — zu beschaffen war, so kann man nur mit patriotischer Genugthuung den stattlichen, auch äußerlich geschmackvoll ausgestatteten Band durchblättern, dessen Inhalt die mannigfaltigste Auswahl von Vorsatz- und Deckelpapieren teils in Imitationen alter Muster, teils in hübsch erfundenen modernen Zeichnungen darbietet, die jedem, selbst dem nach China und Japan neigenden Geschmacke gerecht werden. Bücherfreunden, die besondere Liebhaberei an feinen Einbänden in origineller Ausstattung haben, wird das Aschaffenburger Musterbuch ein willkommenes Vademecum sein.

Vom Kunstmarkt.

Aus Frankfurt wird geschrieben: „Auf der kürzlich in Paris stattgehabten Versteigerung der nachgelassenen Kunstsammlung des Herrn Leopold Double wurde eine Standuhr von Falconet zu 101000 Francs verkauft. Die Uhr ist von weißem Marmor und bekannt unter dem Namen: La pendule des trois Grâces. In Frankfurter Künstlerkreisen

erzählt man sich, daß dieses berühmte Kunstwerk einst in unserer Stadt sich befand, indem ein renommirter hiesiger Maler, dessen Bilder aus dem jüdischen Familienleben allgemein bekannt sind, es bei einem Trödler um den Preis von 24 Fl. erstand. Der Künstler verkaufte die Uhr an den Pariser Kunsthändler und Experten Mannheim, der ebenfalls ein geborener Frankfurter ist. Aus der Hand Mannheims gelangte sie, wir wissen nicht ob direkt oder indirekt, in den Besitz Double's und zierte seit vielen Jahren den Kamin eines seiner Salons. Interessant wäre es, zu erfahren, wie die Arbeit Falconets, der bei Lebzeiten schon einen sehr berühmten Namen hatte, nach Frankfurt in die Hand eines Trödlers gekommen war. Vermutlich ist dieselbe während oder nach der Revolutionszeit hierher verschlagen worden. Möglich ist auch, daß Falconet (1716—1791), der längere Zeit in Petersburg am Hofe Katharina's II. beschäftigt war und auch vorübergehend in Holland Domizil genommen hatte, einige Zeit in Deutschland zugebracht hat. Jedenfalls verdient es bekannt zu werden, daß ein Kunstgegenstand, welcher vor einigen Jahrzehnten mit 24 Fl. verkauft wurde, heute einen Wert von mehr als 100000 Francs erlangt hat."

In C. G. Börners Auktion von Kupferstichen am 23. Mai wurden im ganzen ziemlich gute Preise erzielt. Auf frühe Abdrücke wie gute Erhaltung wurde besonders gesehen. Einige der höchsten Preise geben wir in nachfolgender Tabelle:

Nr.		Mark.
435.	Keller, Disputa, nach Raffael	118
456.	Nach Lancret, Vier Lebensalter	108
460.	Nach demselben, Vier Jahreszeiten	102
529.	Longhi, Sposalizio nach Raffael	170
570.	Mercurj, Les Moissonneurs	115
591.	Morghen, Abendmahl nach L. da Vinci	185
592.	—— Verklärung, nach Raffael	196
669.	Perfetti, Bella di Tiziano	112
771.	G. F. Schmidt, Handel	120
786.	—— Mounian	251
847.	Steinla, Sixtina, nach Raffael	115
909.	Toschi, Madonna della scodella	175
1086.	Nach Hogarth, Mariage à la mode	110
1304.	Chodowiecki, Dame mit Muff	103

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Beebe, C. D. Lace. Ancient and Modern. Comprising a history of its origin and manufacture. 8. New-York. (Berlin, Kühl.) Mk. 18. —.

Buxton, H. and **Poynter** (S.). German, Flemish and Dutch Painting (Illustrated Text Book of Art). 258 p. 8. Mit 100 Holzschn. London. (Berlin, Kühl.) Mk. 5. —.

Gower, (Lord Ronald). The Great Historic Galleries of England. Part. 1—14. Fol. London. (Berlin, Kühl.)
Erscheint in monatlichen Lieferungen [illegible]. Jede Lieferung enthält 3 Kunstblätter in Woodbury-Druck.

Handzeichnungen bedeutender Meister. ges. von Wilh. Geissler. 36 lith. Tafeln (zum Theil farbig). kl. Fol. Berlin. Paul Geissler. In Umschlag. Mk 36. —.

Zeitschriften.

Hirth's Formenschatz. No. 8.
Spätgothische Leinwerkfüllung von [illegible] Hopfer. — [illegible] tasse, [illegible] — Konrad Celtes [illegible] dem Kaiser Maximilian I. das Buch „Quatuor libri amorum“, Nürnberg, 1502, von Dürer. — Maria als Königin, von Dürer. — 19 Wappen und Wappenbilder, von Hieronymus Hopfer. — Intarsien von einem Holzkästchen im Nationalmuseum München. — Signet des Lyoner Buchdruckers Claudius Servanius, von unbekanntem Meister (Bern. Salomon?) um 1550. — Füllungen und aufgelegte Ornamente von 2 verschiedenen Schränken. — Entwurf zu einem Glasfenster, getuschte Federzeichnung im k. Kabinet zu München. — Entwurf zu einer silbernen Schale mit beweglichem Handgriffe. — Zwei Gruppen mit spielenden Kindern (l'Amour nageur und l'Amour moissonneur), nach Gemälden François Bouchers.

L'Art. No. 337 u. 338.
Le Salon de 1881. (Mit Illustr.) — Les sculpteurs [illegible] de Menars, von Henry Jouin. — L'Architecture [illegible] von H. G. Montferrier. — Besprechungen: Chesneau, Léonard, le l'artiste. — Necrologie. Pierre Bouillard [illegible]. „Une lettre“ Originalradirung von F. Jacquin: Wandvertäfelung von Spaendonck, gest. von Leon Gaucherel. „Sur la falaise“, [illegible], nach Dir. von Champollion.

Gazette des Beaux-Arts. No. 288.
Le Salon de 1881, von M. J. Buisson. (Mit Illustr.) — [illegible] du mouvement des eaux dans les émotions esthétiques, von George Guéroult. — Deux livres d'esquisses de Jacques Callot, von [illegible]. — Expositions de la Royal Academy et de [illegible] Grosvenor gallery, von Lacombe Duret. — Abbildungen: „La terre et l'univers“, Heliogravure nach einer Zeichnung von Paul Baudry. — „L [illegible]“, Heliogravure nach einer Zeichnung von Henner.

Deutsche Bauzeitung. No. 44—49.
Architektonische Briefe aus Frankreich. — Zum Kapitel [illegible] rations-Bauten. — Ein Wort über unsere Backsteinbauten. — Die mittelalterliche Befestigung Kölns. — Martin Gropius. — Entwurf zur Thomas-Kirche in Berlin. — Dresden und die schlesische Gewerbe- und Industrieausstellung. — Rückblick auf die Entwickelung der technischen Hochschule zu Hannover. — Berliner Neubauten: Das Geschäfts- und Wohnhaus der „Germania“. — Das Post- und Telegraphengebäude in Rendsburg.

Gewerbehalle. 7. Heft.
Bett in geschnitztem Nussbaumholz (Louis XIV.), in Paris. — Schmiedeeiserne Holzkörbe, Weinkühler, Leuchter, Schirmständer, Visitenkartentische und Notenpult. — Silberne Kanne, Umrahmungen des [illegible] im Dome zu [illegible] (14. [illegible] Jahrh.) — [illegible] im Kunstgewerbemuseum zu Berlin (17. Jahrh.). — Plastische Ornamente, entworfen von A. Brausewetter. — Kamin in der Wilhelmsburg zu Schmalkalden (deutsche Renaissance).

Revue des Arts décoratifs 1881. Juni.
L'Art décoratif au Salon de 1881, von Genevay. (Mit Abbild.) — [illegible]: I. Les [illegible] Sèvres. — Maison de plaisance. (Mit Abbild.) — [illegible] de Vienne. (Heliogravure.)

The Academy. No. 475 u. 476.
Cosmo Monkhouse, The decorative art exhibition. — Professor Menzels drawings. — [illegible] Heaton-Wilson, The Florence [illegible] exhibition. — Cosmo Monkhouse, The spanish and portuguese exhibition. — The black and white exhibition.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

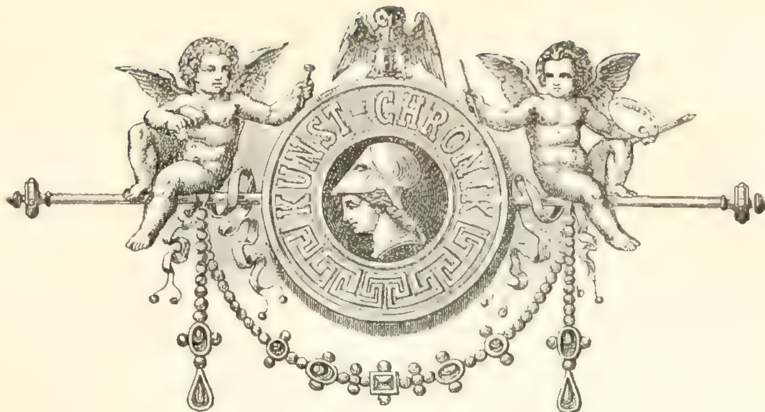
4. August

Nr. 40.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstchronik No. 41 erscheint am 18. August.

Die neueren Erwerbungen der Dresdener Galerie.

Ein Freund der Dresdener Galerieverwaltung, welche ich in Sachen des Berliner Rubens in der Kölnischen Zeitung mit Vorbedacht gestreift hatte, beschuldigt mich in einem Widerlegungsversuche in der Augsb. Allg. Ztg., Beilage Nr. 132, entstellender und unerwiesener Behauptungen, daher ich mich genötigt sehe, in einem Fachblatte meine Gründe näher zu entwickeln.

Ich bespreche also im Nachfolgenden die neueren Ankäufe der Dresdener Galerie, selbstverständlich mit Ausschluß der modernen Bilder, was allerdings dem Korrespondenten der Augsb. Allg. Ztg. nicht klar gewesen zu sein scheint.

Um in der Ordnung der übrigen Einwürfe zu beginnen, so erkläre ich, daß es sich gar nicht verlohnt, den Autor des von dem Wiener Händler Hirsch erworbenen angeblichen Cuyp zu suchen, da dieses Bild nicht nur ein verdorbenes, sondern auch untergeordnetes ist. Seinem früheren Besitzer durch die Besucher von dessen Privatsammlung verleidet, ging es an den Verkäufer Hirsch wieder zurück, ein Vorgang, der, wie mit dem Kunsthandel Vertraute wissen, den Stammbaum eines Bildes nicht veredelt. Dieses Werk ist allerdings insofern „kostbar", als es der Dresdener Galerie 10000 Mark gekostet hat. Wie der Apologet der dortigen Einkäufe es aber mit den echten und so schönen Cuyps in Rotterdam vergleichen mag, begreife ich nur, wenn er Richter in eigener Sache ist.

Den Lorenzo di Credi als Lionardo da Vinci aufrecht zu erhalten, scheint mein Gegner selbst nicht rätlich zu finden, indem er dieses von allen Einsichtigen längst verurteilte Bild nur so nebenbei berührt. Da er jedoch im Verlaufe seiner weiteren Verteidigung der Hübnerschen Erwerbungen öfter den berühmten Kunstkenner Lermolieff als Autorität für seine Zwecke anzieht, so sei derselbe auch in dieser Frage als entscheidende Instanz angerufen. Lermolieff verspottet geradezu in seinem Buche: „Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin" (Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1880), S. 239—243, die kühnen Illusionen, welche man sich in Dresden über dieses sogenannte Jugendwerk jenes großen Künstlers macht. Nebenbei sei hier bemerkt, daß wohl niemand mehr überrascht sein wird, von den Dresdenern als Nothelfer citirt zu werden, denn gerade Lermolieff, der schärfste und gewappnetste Gegner der Dresdener Galerieverwaltung. Man vergleiche darüber in dem angeführten Werke S. 121—266. Sollte übrigens diese Reverenz vor Lermolieff eine aufrichtige Einkehr bedeuten, so käme sie der Dresdener Galerie selbst am meisten zu statten, welche einem ihrer kostbarsten Kleinode trotz der überzeugenden Nachweisungen dieses feinsinnigen Erforschers italienischer Malerei bisher nur verächtliches Achselzucken entgegensetzte, ich meine die Venus von Giorgione (im Kat. v. 1880 noch immer als Kopie von Sassoferrato nach Tizian aufgeführt), von der Lermolieff mit vollem Recht verlangt, daß sie endlich von der kläglichen Übermalung befreit und an einer besseren Stelle der allgemeinen

Betrachtung zugänglich gemacht werde. Vergl. a. a. O. S. 192—197. Ob er sich freilich für diese von ihm vorgeschlagene Restauration noch ferner erwärmen würde, wenn derselben Hand, welche über den bewußten Palma vecchio gegangen, auch dieses Meisterwerk überantwortet werden müßte, möchte ich allerdings bezweifeln.

Für beinahe ebenso bedenklich wie obengenannten Lionardo halte ich den ebenfalls dem glücklichen Händler Hirsch um 9000 Mark abgenommenen Thomas de Keyser, welcher in seiner befremdenden Glätte mit den so körnig vorgetragenen Bildern dieses Meisters, wie man sie aus Frankfurt a M., dem Haag, Berlin und London kennt, keinen Vergleich aushält. Auf das ungeschickt gefälschte Monogramm am Sattel sei nur nebenbei hingewiesen, nachdem es Herr Hübner selbst wohlweislich unterlassen, dasselbe in seinem Kataloge zu erwähnen, geschweige denn zu facsimiliren.

Das „einstweilen" unter dem Namen Velazquez gehende Gemälde endlich giebt der Dresdener Anonymus in dieser Bezeichnung selbst preis, rühmt dagegen an ihm, daß es „mit seinen sieben lebensgroßen Figuren" nicht mehr als 12000 Mark gekostet habe! Ein recht erbaulicher Maßstab, welcher künstlerische Dinge mit der Elle mißt! Wie viel müßten danach erst Bilder mit sieben überlebensgroßen Figuren kosten? Übrigens ist es für eine Galerie von dem Range der Dresdener keineswegs gleichgiltig, ob sie einem Gemälde den Namen Velazquez anheftet oder nicht mit der Entschuldigung: — „wenn es nur gut ist". Eine öffentliche Sammlung hat zwar vor allem darauf zu achten, gute Bilder zu erwerben, aber sie darf der historischen Forschung und der in unserer Zeit so vielfach verbreiteten Kennerschaft nicht geradezu ins Gesicht schlagen, indem sie ein Bild, welches nach Antwerpen gehört, nach Madrid versetzt. Doch was die Güte anlangt, sind nicht nur Kunstforscher sondern auch Künstler, welche ich darüber sprechen hörte, der Ansicht, daß der „einstweilige" Velazquez zwar Farbenreiz besitze, in der Komposition aber zerstreut und in der Zeichnung schwach sei. Darum scheint es unstatthaft, mit Aufbürdung eines solchen Werkes (bei welchem man allenfalls an Th. v. Thulden denken kann) den Namen des größten spanischen Porträtmalers herabzuwürdigen.

Soweit die ausführlichere Begründung der von mir in der Kölnischen Ztg. speziell benannten Mißgriffe der Dresdener Galerie. Da ich indes noch weiter ging und auf einen förmlichen Notstand hinwies, was meinen Gegner veranlaßte, einen ganzen Reigen angeblich mustergiltiger Erwerbungen den Lesern der Augsb. Allg. Ztg. blendend vorzuführen, so setze ich ihm meinerseits eine Zusammenstellung minder mustergiltiger Bilder entgegen, welche die aus Malern bestehende Kommission erworben hat. Dazu muß ich mir freilich aus seiner Liste wieder einige Nummern zurückborgen, wodurch sich die Zahl der einigermaßen präsentablen Ankäufe auf 13 herunterdrückt (eigentlich tadellos, d. h. der Dresdener Galerie völlig würdig, sind nur der Andrea Mantegna und das Frauenporträt von B. v. d. Helst), gegenüber von 30 falschen, schwachen und zu teuern Bildern, welche ich hiermit aufzähle:

Falsch sind, Katalog von 1876:

Nr. 21: Heil. Familie, kein Signorelli, sondern wie Lermolieff a. a. O., S. 232 nachgewiesen und auch andere, wie Bode und Frizzoni, schon ausgesprochen, ein Pier di Cosimo. Preis 11000 Mark.

Nr. 254a: Die heil. Jungfrau, eine geistlose Kopie nach Moretto, für die gleichwohl 6000 Mark erlegt wurden. Vergl. Lermolieff a. a. O., S. 197—200.

Nr. 1815: Tod der Virginia. Angeblich von Holbein, in der That Nachahmung ohne Wert. Preis 1020 Mark.

Nr. 2355: Herr und Dame zu Pferd. Mäßige Kopie nach A. Cuyp, Original bei Mr. Adrian Hope in London. Preis 10000 Frcs.

Nr. 2363: Anbetung der Könige. Kopie nach Brueghel. Original im Belvedere zu Wien. Preis 2100 Mark.

Nr. 2365: „Sandweg an einem heitern Sommertage". Angeblich Jacob van Ruisdael, leider aber nur R. Vries, der mit 13500 Mark, welche das Bild gekostet hat, denn doch etwas zu teuer erworben ist.

Nr. 2368: Hille Bobbe hinter ihrem Fischkram. Nicht vom alten Frans Hals, sondern höchstens von Frans Franszoon. In den Figuren fast bis zur Roheit derb und outrirt. Preis 2090 Fl. holl.

Nr. 2372: Zwei Frauen in einer Küche, mit der gefälschten Bezeichnung N. Maes, ist ein verdorbener Breklenkam und einer Galerie wie der Dresdener unwürdig. Preis 462 Fl. holl.

Nr. 2384: Madonna mit Kind und Heiligen, angeblich ein Andrea del Castagno ist eine Croute, kostete aber 1200 Mark. Lermolieff a. a. O., S. 239 nennt es „langweilig und schwach", indem er sich dabei eines Senesen erinnert, dessen Namen er aber seinem Gedächtnis nicht eingeprägt, da ihm der Mann zu unbedeutend erschien.

Nr. 2383: Madonna in Trono, soll ein Gentile da Fabriano sein, was aber eine starke Selbst=

täuschung. Der Preis von 380 Guineen, die dafür bezahlt sind, ist exorbitant.

Nr. 2387: Die Jungfrau mit dem Kinde, dem Apostel Petrus und der heil. Helena. Dieses hölzerne, von Vermolieff a. a. O., S. 163 ff. als Bartolommeo Veneto erkannte Bild, welches dem G. Bellini zuzuschreiben, ein unbegreiflicher Fehlgriff, ist überdies in den Fleischpartien stark übermalt; kostete aber über 15 000 Mark.

Nr. 2389: Ruggiero, Stammvater der Este, als Kind von der Fee Logistilla zu dem Zauberer Atlante gebracht u. s. w. Dieses empfindungslose Machwerk dem Giorgione zuzumuten, ist kühn. Bezahlt mit 12000 Mark.

Nr. 2390: Der kreuztragende Christus. Natürlich mäßige niederländische Kopie nach Sebastiano del Piombo. Original in St. Petersburg. Preis 21000 Mark.

Nr. 2391: Madonna mit Kind und Engel, umbrische Schule genannt,

Nr. 2392: Darstellung im Tempel, Giotto genannt,

Nr. 2393: Männliches Bildnis, Bern. Orsi genannt: Diese drei Nummern sind unwert, einen Namen zu führen, vor allen nicht den Giotto's, haben aber zusammen 8000 Mark gekostet und wären mit 1000 schon überzahlt.

Nr. 2412: Heil. Familie, angebl. Gaud. Ferrari, doch nur verkümmerte Richtung dieses Meisters: Preis 6000 Lire.

Nr. 2413: } Landschaften mit legendarischer Staffage,
Nr. 2414: } dem Salvator Rosa aufgebürdet, obwohl es offenkundige Magnasco's sind, die man in Italien für 300—400 Lire pro Stück selbst von dieser Qualität kauft, während sie der Dresdener Galerie 6000 Mark gekostet haben. Leere Bravourstücke ohne höhere künstlerische Empfindung.

Nr. 2417: Der heil. Christoph das Christuskind tragend, angeblich Memling, doch viel härter in Empfindung und Vortrag und nur etwa aus derselben Zeit und Richtung. Für ein so wenig typisches Werk sind selbst 1800 Mark zu viel.

Nr. 2418: Kreuzabnahme. Ist nicht von Barthel Bruyn und nur als niederrheinische Schule vom Beginn des 16. Jahrhunderts zu bezeichnen. Von dem Preise, 6000 Frcs., gilt dasselbe wie bei der vorigen Nummer.

Nr. 2420: Bildnis der Jeanne de Pisseleu, Herzogin von Etampes, soll von Clouet sein. Kostete 3000 Mark, ein enormer Preis für dieses stark modernisirte Bild, das überhaupt nie ein Clouet war.

Nr. 2434: Leicht bewegte See mit Schiffen, ein angeblicher W. v. d. Velde, ist nichts wert, aber die Dresdener Galerie zahlt 5000 Mark dafür!

Katalog von 1880:

Nr. 1369: Wird für ein Selbstportrait A. Cuyps gehalten, ist aber diesem großen Maler weder in der Malweise verwandt, noch steht es entfernt auf der künstlerischen Höhe seiner Werke und ist deshalb mit 15000 Mark stark überzahlt.

Nr. 1543: Waldsaum mit einem Gewässer. Von diesem verdächtigen sogen. v. d. Meer von Harlem munkelt man in wissenden Dresdener Kreisen selbst, daß es eine eigens für die dortige Galerie als Pendant zu Nr. 1542 fabrizirte moderne Imitation sei. Deshalb hat man auch nur 7500 Mark dafür bezahlt! Übrigens ist auch Nr. 1542 kein v. d. Meer, sondern höchstens ein Rombouts, oder am Ende gar auch eine — —? Preis wie zur vorigen Nummer.

Nr. 1562: Waldlandschaft, angeblich von Hobbema, ist nicht von ihm sondern wahrscheinlich von Verboom im Anschluß an J. v. Ruisdael und mit 21000 Mark viel zu teuer bezahlt!

Unter obigen 44 teils summarisch angedeuteten, teils einzeln besprochenen Erwerbungen 31 Nichttreffer!

Folgen jetzt noch die zu teueren und unbedeutenden Gemälde:

Katalog von 1880:

Nr. 145: Mazzolino, Christus von Pilatus dem Volke gezeigt. Mit 7350 Mark übermäßig bezahlt.

Nr. 45: Lorenzo di Credi, Madonna auf dem Thron mit dem Kinde, von dem heil. Sebastian und Johannes Evang. umgeben. Dieses vielfach verdorbene und ungeschickt übermalte Bild ist 460 Guineen nicht wert.

Nr. 239: Previtali, Madonna mit Kind und dem kleinen Johannes Bapt. 14000 Mark sind für dieses Werk eines Meisters dritten Ranges viel zu viel.

Nr. 1940: L. Cranach, „Der leidende Heiland von Kindengeln umgeben". Für einen mit 35 Nummern schon so reichlich in der Galerie vertretenen Meister ein überflüssiger und deshalb kostspieliger Kauf — 2100 Mark.

Nr. 986: Momper mit Figuren von J. Brueghel, Gebirgslandschaft. Der Preis von 2100 Mark für diesen so häufig vorkommenden und ziemlich dekorativen Maler ist wohl noch selten bezahlt worden.

Nr. 1581: J. Steen, die Verstoßung der Hagar, Preis 10 000 Mark. Dieses nach Gegenstand, Behandlung und Format für den Meister wenig charakteristische Gemälde war eine unnötige Anschaffung.

Nr. 1567: E. v. d. Poel, das Innere eines Bauernhauses, kostete 1200 Mark, ist aber zu teuer, da es geputzt und überhaupt ursprünglich nicht bedeutend ist.

Den Antonello da Messina fand ich zu teuer, weil er zum Teil verdorben ist, wie denn auch das Bild 1873 in der Ausstellung zu Wien bei dem Sekretariat der Leihausstellung älterer Gemälde als für 3000 Fl. verkäuflich notirt war, aber von seiten der Dresdener Galerie dennoch mit 10 000 Fl. bezahlt wurde!

Bei der Herrn Hübner geläufigen Verwechselung von Original und Kopie möchte ich — um auch diesen letzten Punkt noch zu berühren — mit ihm über Echtheit oder Unechtheit der Holbeinschen Madonna nicht ferner streiten, um so weniger, als ich wohl begreifen kann, daß die Dresdener dieses durch langen Besitz und ehrwürdige Erinnerungen geheiligte Bild, welches fast zum Wahrzeichen von Dresden geworden ist, nicht leicht als Kopie preisgeben mögen.

Dr. O. Eisenmann.

Der schweizerische Salon von 1881.

Ungünstiger als dieses Jahr konnten sich die Verhältnisse nicht wohl gestalten für die Eröffnung unserer Kunstausstellung. Eine vorweltliche Finsternis bedeckte Berg und Thal und machte es unmöglich, in der Tonhalle, wo das Licht ohnedies nicht das beste ist, Linien, geschweige denn Farben zu unterscheiden. Und dazu kam noch die Konkurrenz zweier ausländischer Meister von bedeutendem Ruf, die Konkurrenz von den „Fünf Sinnen“ Makarts und von Heinrich Siemiradzki's „Lebenden Fackeln“. Kein Wunder also, daß im Anfange der Besuch der Ausstellung ein sehr geringer war. Erst als die fremden Bilder ihre Reise um die Welt fortsetzten, und das Wetter sich wieder aufheiterte, nahm derselbe zu. Den ausgestellten Gegenständen gegenüber verhielt man sich sehr platonisch. Außer den wenigen Gemälden, welche für die Verlosung gekauft wurden, ist nicht viel in Zürich geblieben. Wie konnte man auch erwarten, daß der Laie, welcher immer einer gewissen Aufmunterung bedarf, seine Wahl treffen würde, da die Presse von Limmat-Athen die Ausstellung völlig tot schwieg? Über jedes mittelmäßige Konzert ergehen sich die Blätter in dithyrambischen Lobeserhebungen; wenn es sich aber einmal darum handelt, Werke der bildenden Kunst dem Publikum näher zu rücken, so hüllen sie sich in ehrfurchtsvolles Schweigen. Es ist eben leichter, über musikalische Leistungen gemeinplätzige Reden zu halten, als ein motivirtes Urteil in Sachen der bildenden Künste zu Papier zu bringen.

Es thut mir leid; aber ich kann nicht anders, ich muß meine Besprechung mit einem Tadelsvotum beginnen. Zwei Historienbilder waren da, welche Anspruch darauf erhoben, beachtet zu werden; beide stellen Scenen aus der vaterländischen Geschichte vor. Auf dem einen sehen wir die Berner, angeführt vom Schultheißen Friedrich von Steiger und dem General von Erlach, im Kampfe mit den Franzosen. Der Kampf fand am Grauholz bei Bern den 5. März 1798 statt; 702 Berner fielen in demselben. Das Bild, von Jenny in Solothurn, ist ein Durcheinander von verzeichneten Figuren; solche Soldaten und Pferde kann man in einer Spielwarenhandlung besser kaufen. Das Gemälde hätte ungemalt und unausgestellt bleiben sollen; es dem Beschauer vorzuführen, weil es das einzige Schlachtenbild war, ist wahrlich kein ernster Grund. Wir empfehlen dem Künstler, von dem uns die kleinste Hand richtig nach der Natur gezeichnet mehr imponiren würde, ehe er sich an neue Schlachtenbilder wagt, das 67. Kapitel in Lionardo da Vinci's Malerbuch zu lesen, welches überschrieben ist: Wie eine Schlacht dargestellt werden soll.*) Das zweite Historienbild ist von Wekesser in Rom und behandelt ein Thema aus den Reformationswirren im Kanton Tessin, die Gefangennahme der Anna von Muralt. Die Heldin sitzt in ihrem Boudoir und ist bei der Toilette beschäftigt, ihr Kammermädchen macht ihr soeben die Haare. Die Häscher stürmen ins Zimmer und melden ihr den Verlust der Freiheit. Das Bild ist geschickt komponirt und gut gemalt; was ihm fehlt, um dauernd zu fesseln, ist der durchgeistigte Ausdruck der Gesichter; die Typen, besonders die Frauentypen, sind etwas langweilig.

Nicht viel Erfreulicheres ist von den Porträts zu sagen. Barzaghi rückt leider vor auf der Bahn des Manierismus, und seine Schülerin, Frl. Bindschedler, sieht die Natur durch die Brille des Meisters. Barzaghi hatte zwei Frauenköpfe ausgestellt, von denen der eine im Profil, der andere en face erscheint. Ersterer streift die Karikatur. Man denke sich eine Dame, welche von uns wegschreitet und sich umblickt, um das, was hinter ihr vorgeht, zu sehen. Da sie die Stellung ihres Körpers nicht verändert, so müssen ihre Augen

*) Ausg. v. Manzi. Rom 1817. S. 94—97.

notwendigerweise schielen. So gerät sie in eine Lage, die gewaltsam und für das Modell jedenfalls im höchsten Grade unbequem ist. Schade, daß so viel Kunst auf so viel Unnatur verwandt wurde! Auch hier zeigt Barzaghi seine Virtuosität im Malen der Stoffe; die Spitzen und der Federhut könnten nicht besser ausgeführt sein. Von Frl. Bindschedler seien zwei Frauen, Genreköpfe, sowie ein von vorn gesehenes Kind mit roten Haaren und blauem Halsband erwähnt; das letztere ist talentvoll behandelt, aber mehr ein Studienkopf als ein ausgeführtes Bild.

Auch dieses Jahr fiel dem Genre und der Landschaft der Löwenanteil zu. Fassen wir zuerst das Genre ins Auge. Die Palme reiche ich ohne Bedenken Frank Buchser aus Solothurn, aber nicht etwa seiner italienischen Familie, welche zwar ein anmutiges Bildchen ist, sondern dem kraftvollen Sänger von Sudan. Buchser war den vergangenen Winter in Afrika und hat, wie aus dem hervorgeht, was er dort gearbeitet, seine Zeit gut ausgenutzt. Ein Sock-Barrah, ein maurischer Markt, mit dem er noch nicht vor die Öffentlichkeit getreten, wird ihn, ich zweifle nicht daran, mit einem Schlage in die erste Reihe derjenigen Künstler stellen, welche es sich zur Lebensaufgabe machen, uns den Orient zu vermitteln. Sein Sänger von Sudan ist ein arabischer Troubadour. Von vorn gesehen, eine dreisaitige Guitarre in der Hand, trägt er in einem Kaffeehause den dort versammelten Gästen maurische Lieder vor. Die Zuhörer hat man sich, wie aus dem Blick des Sängers erhellt, links zu denken, ihm zunächst lagern drei, was genugsam die drei Paar Pantoffeln im Vordergrunde andeuten. Der Sänger tritt mit einer bewunderungswürdigen Sicherheit auf, ist virtuos gezeichnet und von packender koloristischer Wirkung. Eine wilde Poesie leuchtet aus seinen Augen, und das hübsche Stillleben zu seinen Füßen spricht für die Andacht seines Publikums. Buchser hat mit diesem Bilde von neuem einen Beweis abgelegt für die Schärfe seiner Beobachtungsgabe. Was Charles Clément über seine Mary Blaine gesagt hat, die im Pariser Salon von 1875 figurirte,*) gilt auch von dem Sänger von Sudan. Es ist wahr, Buchser erklärt allem Konventionellen den Krieg, er läßt die Schulerinnerungen beiseite und trachtet, nur das darzustellen, was er mit eigenen Augen geschaut. Treue Wiedergabe des Gesehenen ist sein ganzes Streben, und diesem Streben entspringen zwei Haupteigenschaften seiner Bilder, die unmittelbare Wahrheit und die Lebendigkeit derselben. Wir wenden uns nun von Buchser ab zu Tobler und zu Grob. — Toblers Bild, ein Kasperltheater auf offener Straße, vor dem Jung und Alt versammelt ist, muß verfehlt genannt werden. Die Kinder betrachten, statt den Polichinelle anzusehen, zum großen Teil die Billetverkäuferin. Die Komposition ist trivial und prosaisch; die saubere Ausführung des Bildes, und einige wenige Gestalten, die photographisch treu dem Leben nachgeschrieben sind, bieten für den fehlenden Geist keinen Ersatz. Auch Grob steht diesmal nicht auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit. Sein Bild führt uns ein Hochzeitspaar vor Augen, welches auf dem Wege aus der Kirche von Kindern aufgehalten wird. Buben und Mädchen bilden einen Kreis um dasselbe und bitten um eine Gabe. Das eine der Mädchen hält dem Hochzeiter seine Hand hin, der, zur Rechten die junge Frau, mit der Linken in die Westentasche greift, um die Kleine zu befriedigen. Die Kinder, sowie das Paar, dem der Hochzeitszug auf dem Fuße folgt, befinden sich in der Mitte des Bildes; rechts und links Holzhäuser, wie sie im Berner Oberlande vorkommen, und die neugierigen Dorfbewohner, alte Leute, Jünglinge und Jungfrauen. Das Bild hat gewiß manches Gute; so ist die Frische des Kolorits zu loben und die Ursprünglichkeit der Motive; was wir aber vermissen, ist poetische Stimmung und vor allem Korrektheit der Zeichnung, die in der That viel zu wünschen übrig läßt und stellenweise geradezu stumpf ist. Ungeteiltes Lob dagegen gebührt Ritz aus Sitten. Als Vorwurf hat derselbe das Fest Maria zum Schnee gewählt, wie es oberhalb Zermatt im Wallis gefeiert wird. In der Komposition gehört dieses Bild entschieden zu dem Besten, was uns die diesjährige Ausstellung geboten hat. Vor der festlich bekränzten Kapelle steht ein Kapuziner, das Wort Gottes predigend; er erscheint im Profil. Rings um ihn herum, im Freien, die Gemeinde, im Angesichte der gewaltigen Gletschernatur. Die Andacht, welche sich auf den Gesichtern kundthut, ist eine allgemeine und eine wahrhaft rührende, es spiegelt sich in derselben eine reiche Skala des Gemütslebens wieder. Keine dissonirende Note stört den Gesamteindruck. Die Charakteristik der Köpfe, selbst derjenigen im Hintergrunde, ist sehr lebendig und durchaus deutlich, trotzdem es wie ein Schleier über der Scene liegt. Verschwommen, wie wohl gesagt wurde, ist das Bild durchaus nicht, aber allerdings etwas matt in der Farbe. Wenn ein Tadel ausgesprochen werden soll, so ist es der, daß die Ritz'schen Bilder alle im ersten Augenblick mehr oder weniger an den Öldruck erinnern. — Diethelm Meyer ist uns schon lange als ernststrebender Künstler bekannt; seine „Haslebergerin" steht auf der Höhe seiner bisherigen Leistungen. Sie geht stolz und selbstbewußt über die Wiese, auf der Schulter die Sense, mit welcher sie das üppige Grün schneiden wird. Ihr Gesichtsaus-

*) Vergl. das Feuilleton im Journal des Débats v. 1. Juni 1875.

druck ist jungfräulich-keusch. Zwei kleinere Bilder von Meyer waren ebenfalls bemerkenswert: ein neapolitanisches Mädchen und ein Abcschütze, der freudig zur Schule wandert. — Henri Girardet erwarb sich allgemeinen Beifall mit seinen „Arabischen Schulen". Sie bilden Pendants und sind beide verkauft worden. Es sind auch in der That reizende Genrebildchen! Auf dem einen findet der Unterricht im Hause statt. Die kleinen Araber und Araberinnen hocken auf dem Fußboden, um ihren Lehrer versammelt. Die Pantoffeln haben sie ausgezogen, es mag heiß genug sein, und deshalb machen sie es sich bequem. Aufmerksam geben sie sich ihren Aufgaben hin, bis auf ein Mädchen im Vordergrunde links, welches gähnt und gedankenlos vor sich hinsieht. Fast noch anziehender ist das Pendant, das die Schule im Freien darstellt. Wir begreifen vollkommen den Erfolg, welchen diese beiden Bilder gehabt haben, er ist der niedlichen Gruppirung der Figuren zu verdanken, die ja für den Dilettanten ganz besonders ins Gewicht fällt. Nicht auf der gleichen Höhe wie die Komposition, stehen leider Zeichnung und Kolorit. — Barzaghi ist auf dem Gebiete des Genre besser vertreten als auf dem des Porträts; seine schöne „Italienerin" läßt man sich gefallen. Sie ist von vorn gesehen und trägt auf dem Haupte einen Fanchon, unter welchem üppig braunes Haar hervorquillt, das in eleganten Linien ihr auf den Busen fällt. Ihr rosenfarbiger Mund murmelt aber keine Gebete, und mit ihren schwarzen Augen und dem feuchten Blicke schaut sie über das heilige Buch, welches der Maler ihr in die Hand gegeben hat, hinweg, den Beschauer an; derselbe mag stehen, wo er will, er kann nirgends den Augen der verführerischen Sirene entgehen. Das Bild ist, wenn auch ein bischen geleckt, doch gut in der Farbe und jedenfalls das Beste, was Barzaghi dieses Jahr auf der Ausstellung hatte. Die „Mignon" von Frl. Bindschedler ist mindestens 23 Jahre alt und sollte doch nur 16 Jahre alt sein. Sie sitzt, den Kopf von schwarzen lockigen Haaren umrahmt, in einem Lehnstuhle, hat auf dem Schoße die Guitarre und starrt sehnsüchtig in die Ferne. Sie sieht nicht den Greis mit dem kahlen Kopfe und dem langen weißen Barte, welcher, zu ihr geneigt, seiner Harfe melodische Töne zu entlocken scheint. Technisch und künstlerisch ist diese Mignon eine recht wackere Leistung, aber die Goethe'sche Gestalt giebt sie gerade so wenig wieder, wie so viele andere Bilder der Mignon. — Das Tischgebet von C. Pfyffer ist eine Predigt über den Text: „Unser täglich Brot gieb uns heute". Ein alter Mann sitzt, die Hände gefaltet, vor einer Schale Milch und einem großen Schwarzbrot. Er ist gut gemalt und gewiß sehr ähnlich, aber so prosaisch aufgefaßt, daß ich es dem lieben Gott nicht verdenken könnte, wenn er sein Gebet nicht erhören würde. Mehr haben uns die kleineren Gemälde von Pfyffer zugesagt, „Der Schreibkünstler", ein echter Appenzeller Bauer, und „Der Lautenspieler". Derselbe hat Reiterstiefel an, ist im Stuhle zurückgelehnt und singt zu seinem Instrument. Neben ihm ein Tisch, auf dem Orangen und ein Glas mit Wein. Das Bild ist gut gemalt und zeichnet sich, wie auch der Schreibkünstler, durch die Lebendigkeit der Bewegung aus. Von vielen übersehen wurde, weil nur eine Zeichnung, „Der Tod in der Pfahlhütte" von Anker. Anker, ein Schüler Gleyre's, liebt es, sich in die vorgeschichtlichen Zeiten seines Vaterlandes zu vertiefen; ich erinnere mich, im Pariser Salon vor Jahren von ihm ein Pfahlbautenbild gesehen zu haben. Die Zeichnung, in schwarzer und weißer Kreide ausgeführt, ist durchaus korrekt und gemahnt sehr an die Gleyre'sche Art. Am Totenbett der Frau sitzt tiefbekümmert ihr Mann und starrt, nachdenklich das Haupt in die Hand gestützt, die Züge seines geliebten Weibes an. Im Hintergrunde ein Bube von etwa zwei Jahren, der fragend dasteht; denn ihm ist die tiefe Bedeutung des Todes noch unbekannt. Der Ausdruck des im Profil gesehenen Witwers ist sehr ergreifend. — Ehe wir zu den Landschaften übergehen, möge noch der „Zitherspielerin" von Roegge und den „Streitenden Mönchen" von Clemens eine Ehrenmeldung zu Teil werden. In einer einfachen Bauernstube sitzt eine junge Frau am Tisch und spielt die Zither, ein kleines Mädchen schaut ihr aufmerksam zu. Neben dem Tisch ein Spinnrocken. — Die Disputation findet in einsamer Klosterzelle statt. Fünf Mönche haben sich versammelt und debattiren über irgend ein unfruchtbares Dogma. Auf dem Tische ein gut komponirtes Stillleben von Gänsekielen, Papieren und schweinsledernen Codices; bei der Tinte als einziges Erfrischungsmittel eine Flasche Wasser. Die Typen der Mönche sind gut gewählt, besonders der Kapuziner ist voller Leben.

Unter den Landschaftern begrüßen wir zuerst Rudolf Koller, der sich mit viel Glück auf dem neuerkämpften Terrain bewegt. Er hatte nicht weniger als fünf Landschaften ausgestellt, die sich alle durch feine Farben- und Liniengebung auszeichnen. Besonders hat uns „Der Sonntagsausflug" zugesagt. Den See entlang führt im Grünen am Waldesrande ein Pfad, auf dem eine Gesellschaft von Herren und Damen sich ergeht, am Ufer liegt der Kahn, mit welchem dieselbe herübergefahren ist. Details darf man auf dem duftigen Bilde nicht suchen, es ist auf den Effekt berechnet und muß in einer gewissen Entfernung betrachtet werden. Vosberg in München hat ein reizendes Gemälde „Auf der Alm" gesandt, welches durch und durch wahr und voller Poesie ist. Oberhalb eines Brunnens, links, weiden Kälber und Kühe. Der

Himmel ist grau überzogen, läßt aber an einigen Stellen das Blau soweit durchblicken, um den erleuchtenden und erwärmenden Sonnenstrahlen zur Wirkung zu verhelfen. Ein größeres Bild von Vosberg, „Am Abend" betitelt, wird um so schöner, je mehr man sich in dasselbe vertieft. Rechts im Vordergrunde dicht belaubte Eichen, welche sich in einem Teiche wiederspiegeln, links, wo der Blick in die Ferne freigelassen, sieht man die untergegangene Sonne ihren Abschiedsgruß der Erde darbringen. Ein anderer in München lebender Schweizer ist Adolf Stäbli. Die Landschaft, welche er uns dieses Jahr bietet, ist etwas zu düster gehalten, aber wie alles, was er malt, gut in der Luftperspektive und stimmungsreich. Sein zweites Bild „In der Umgebung des Ammersees", auf dem der Lieblingsbaum des Künstlers, die Birke, eine große Rolle spielt, ist die hiesige Künstlergesellschaft so glücklich, zum Geschenk erhalten zu haben. — Veillon hat uns mit einer ägyptischen, in der Linie und Farbe wunderbar harmonischen Landschaft überrascht. Er führt den Beschauer zur Abendzeit in der Nähe von Kairo an den Nil. Segelschiffe gleiten leise auf dem Flusse dahin, am Ufer wachsen Palmen, und in der Ferne gewahren wir Schattenbildern gleich die Minarets der Stadt. Gleich gut wie im Orient ist der Künstler im Norden zu Hause, wie seine „Erinnerung an Holland" zeigt. Im Hintergrunde sieht man Haag mit seinen Türmen silhouettenhaft am Horizonte auftauchen, im Vordergrunde grüne Wiesen, auf denen Vieh weidet, und einen Kanal, an welchem eine Windmühle liegt. Daß das Bild in der Linie schön, ist nicht so sehr das Verdienst des Meisters, als das der Natur, die Holland verschwenderisch mit malerischen Motiven ausgestattet hat. Hübsch, aber etwas skizzenhaft behandelt, ist ein drittes Bild Veillon's, der Genfersee in herbstlicher Stimmung. Anna Fries in Florenz hatte ebenfalls ägyptische Landschaften auf der Ausstellung, darunter eine Mondscheinlandschaft. Nach meiner Ansicht sollten Mondscheinnächte nicht Gegenstand der Malerei sein, da niemand imstande ist, bei Nacht eine Studie nach der Natur zu machen. Ich zweifle, ob man, wenn der Mond am Himmel, so viel vom alten Thore zu Karnak sehen kann, wie Frl. Fries uns sehen läßt, besonders wenn der Horizont so wolkig ist, wie auf ihrem Bilde. Erwähnenswert sind noch ein als „Spätabend" bezeichnetes Gemälde von Schmidt, das eine Partie am Zürichersee an einem hellen Oktoberabend fixirt, einige italienische Landschaften von Dünant, ein paar lichtvolle Stücke von Ercole Calvi, eine Marine bei Torre del Greco mit gutgezeichneten Figuren von Vittorio Avanzi und endlich mehrere im Ton und in der Linie gleich feine Landschaften von Geisser und Zelger. Robinet studirt mit Verständnis die Schönheiten des Vierwaldstädter Sees; er hat sich aber wohl davor zu hüten, im Detailliren weiter zu gehen, als er es bis jetzt thut. Er möge sich ein warnendes Beispiel nehmen an jener Felsenschlucht von Jost Pfyffer, in welcher die schon an und für sich nicht gerade malerische Nagelfluhe mit so peinlicher Sorgfalt kopirt ist, daß sie schier animalisch zu leben scheint. Schließlich sei noch Rüdisühli's „Verlassene Partie", Jules Héberts „Hampton-Court Park", Ravensteins „Ariccia bei Sonnenuntergang" und das malerische Schloß Büfflens von Holzhalb erwähnt, sowie der sauber ausgeführten Aquarelle Zimmermanns gedacht.

Von Tierstücken ist uns nur das eine, „Die Heuernte" von Rudolf Koller, im Gedächtnis, wohl ein Hauptwerk des Meisters. Frauen und Männer beeilen sich, das Heu auf den Wagen zu bringen, bevor das am Himmel drohende Gewitter losbricht. Die vorgespannten Tiere werden scheu, besonders bäumt der Schimmel, welcher uns übrigens schon von der Gotthardpost her bekannt ist, wild empor. Ein Bursche in blauer Bluse müht sich ab, mit der Peitsche das Gleichgewicht wieder herzustellen. Ungemein viel Bewegung und Handlung ist auf dem Bilde; seit seiner „Gotthardpost" hat Koller sich wohl nie wieder zu solch dramatischem Leben erhoben.

Es erübrigt noch ein Wort über die Blumenstücke, die Stillleben und die wenigen Werke der Plastik. Die Blumenmalerei wird mehr und mehr Domäne der Damen, wofür auch unsere Ausstellung einen Beleg bietet. Namen wie Anna Peters und Clementine Stockar-Escher sind längst geschätzt, ihnen zur Seite steht als jüngere Kraft Marie Veillon. Unter den Stillleben müssen diejenigen von Frl. Frey und Joseph Correggio mit Anerkennung genannt werden. Das Stillleben von Correggio ist zwar etwas langweilig in der Komposition, aber gut gemalt.

Die Bildhauerkunst war durch Prof. Keiser und durch Hörbst vertreten, ersterer hatte Arbeiten in Marmor, letzterer solche in Gips ausgestellt. Von Keiser sind ein Christus mit der Dornenkrone auf dem Haupte und ein schlafendes Kind, von Hörbst charakteristische Zigeunerköpfe und das Modell zu einer Statue des Andreas Geßner hervorzuheben.

Bevor wir Abschied nehmen von der Ausstellung, sei noch ein Wunsch ausgesprochen, nämlich der, daß künftig auch die Architekten unsern Turnus beschicken. Es wäre dies lobenswert und sehr wichtig für die Erziehung des Laien. Die Architektur ist die positivste der bildenden Künste, und das Verständnis der architektonischen Formen eine Vorbedingung für das Verständnis der Malerei und der Bildhauerkunst.

Zürich, den 28. Juni 1881. Carl Brun.

Die Festbauten zum VII. deutschen Bundesschießen in München.

Die in immer kürzeren Intervallen stattfindenden Kunst-, Gewerbe- und Industrieausstellungen, sowie die periodisch wiederkehrenden großen Volksfeste, bei denen geschossen, geturnt, gesungen und sehr viel toastirt wird, haben der Architektur unserer Tage Aufgaben gestellt, deren mehr oder weniger geschickte Lösung dieser Art von Gelegenheitsarchitekturen bis jetzt keinen bestimmten Charakter zu geben vermochte. Auf der einen Seite ging man vielleicht in solchen Dingen etwas zu nah an die wirkliche, monumentale Architektur heran und gab einem Wesen, das blos Haut und Knochen, zwischen beiden aber keine Muskulatur besaß, den Anschein eines nach struktiven Prinzipien hergestellten, für längere Zeitdauer berechneten Baues; andererseits trugen diese Gelegenheitskinder der monumentalsten Kunst oft allzusehr den Charakter eines vom Zimmermann hergestellten Notdaches, das für einen Platzregen oder allzuwarmen Sonnenschein einigen Schutz bieten soll. Von den paar Fahnen und Schildereien, die bei solchen Gelegenheiten z. B. die Schweizer Schießhallen zieren, kann natürlich im Sinne einer wirklichen Dekoration nicht die Rede sein. Was nun die erstgenannte Art der Festdekoration betrifft, welche die monumentale Kunst nachzuahmen versucht, so war dies ja auch im 16. Jahrhundert in Italien der Fall, gegenüber den Dekorationen der Frührenaissance, deren hauptsächliche Mittel in Grünem, Guirlanden, allerlei Tafeln und dergleichen bestanden, wie denn ja z. B. Ferrara beim Einzuge von Pius II. 1459 als „semenato d'herbe" bezeichnet wird.

Eine in ihrer Weise eigene Art der Dekoration und des Festbaues bietet heute Münchens Theresienwiese, auf der eine ganze Stadt in mehr oder weniger künstlerischer Weise sich erhebt. Die sämtlichen nachbenannten Bauten sind nach Skizzen des durch seine trefflichen Zeichnungen bekannten Malers R. Seitz in München von einem ebenso talentvollen Architekten, G. Seidel, ausgeführt.

Das eigentliche Einlaßthor, an dem die Billetschalter sich befinden, ist durchaus schmucklos, jedenfalls aber nicht für einen starken Menschenandrang berechnet. Eine lange Reihe von Flaggenmasten führt zum Einlaßthore des inneren Festplatzes. Rechts und links, vor dieser Pforte zum Sanctissimum liegen Schaubuden — ein Anblick, den man füglich an eine andere Stelle des Festplatzes hätte hinverlegen können, denn er berührt geradezu unangenehm und sieht aus, als ob das Vermieten des Platzes für dergleichen ambulante Unternehmungen zu den bestimmenden Faktoren des Ganzen gehört hätte.

Die Anlage der verschiedenen Gebäude um den inneren Festplatz herum ist eine hufeisenförmige und bietet in den Stilverschiedenheiten ihrer einzelnen architektonischen Individuen, sowohl was deren äußere Erscheinung als ihre dem Zweck entsprechende Einrichtung betrifft, ein Bild großer Abwechselung in malerischer, nicht aber immer in stilistischer Hinsicht. Den größten Teil der Peripherie nimmt die in spätgotischem Stile gehaltene, beinahe wie eine Zwingburg aussehende Festhütte, man könnte sagen das Festkastell, ein, die aus einem festen Mittelbau und zwei in stumpfem Winkel daran stoßenden Flügeln besteht. Rechts und links davon sind Wirtschaften aufgeschlagen, und gerade gegenüber als Abschluß stehen die Schießstände. Das Centrum der Anlage bildet der Gabentempel. Gehen wir nun zur Betrachtung der einzelnen Gebäude über, so sei zunächst das Hauptthor erwähnt, das in weitem Stichbogen den Weg überwölbt und seitwärts von ziemlich massiven Türmen flankirt ist. Eine Galerie läuft ringsum. Sämtliches Balkenwerk ist rot angestrichen, und in den Feldern figuriren die bayerischen Rauten als etwas zu schwerwiegende Dekoration. Gerade aus im Vorblick steht der Gabentempel, ziemlich hoch, auf einer Estrade. Es ist ein einfacher, sechsseitiger Kuppelbau mit Bogenfenstern, der sonderbarerweise wie in Grünspan getaucht erscheint. Auf den Zwickeln der Kuppel sind vergoldete Knöpfe (der Zweck einer solchen Ornamentirung ist durchaus unklar) in mehreren Reihen übereinander angebracht, und statt der Laterne erhebt sich oben ein vergoldeter Obelisk, an dessen einzelnen Seiten gewaltige Hirschköpfe mit vergoldeten Geweihen befestigt sind. — Ein solcher Obelisk, an dem „das Hirschalter" durch eine Reihe von Geweihen illustrirt ist, aber einer von Stein, steht im Park zu Nymphenburg, unter schattigen grünen Bäumen, nahe bei einem Teiche und wirkt so äußerst malerisch. Dieses Monument der Zopfzeit aber auf einen Kuppelbau als Abschluß zu setzen, ist entschieden keine gelungene Idee. Die sämtlichen Geländer der Estrade, sowie der dazu hinaufführenden Treppen, sind aus vergoldetem Prügelholz, was wohl an gewisse spätgotische Ornamente erinnern soll.

Das Hauptstück ist die Festhalle, ein Bau, der seinem Exterieur nach ganz andern Stürmen zu trotzen die Bestimmung haben könnte, als allenfalls jenen, die durch Schützenwein und bayerisch Bier hervorgerufen werden. Der Mittelbau zeigt einen gewaltigen viereckigen Turm mit Ecktürmchen und steil aufsteigendem Dache, auf dessen First der heilige Hubertus anbetend vor einem Hirsche kniet. Das Thor, das für tausende zum Ein- und Ausgang bestimmt ist, erscheint allzu klein. Die, wie schon vorhin gesagt, in stumpfem Winkel zum Mittelbau stehenden Flügel, sind niedriger

als dieser und zu beiden Seiten ebenfalls von je zwei Türmen flankirt, deren Bedachung aus Stroh und Tannenreisig besteht. Auch hier ist das Balkenwerk durchweg rot angestrichen, die Felder sind zum Teil weiß, zum Teil wieder mit den bayerischen Rauten in einer Weise, zumal am Sockel bemalt, die in durchaus gar keiner Beziehung zu dem struktiven Wesen des Baues steht. Nicht mit Unrecht wurde gesagt, daß ein Schaffot sehr passend zu diesem altertümelnden Gebäude passen würde. Das Innere ist roh, alles Balkenwerk sichtbar, und nur stellenweise durch einige Diagonalen und Gurtbogen in Grün, die ganz schwach die Idee eines Gewölbes geben, maskirt. In den Flügeln zumal sind die Verhältnisse sehr gedrückt und erinnern durchaus nicht an den wahren Begriff einer festlichen, weiten Halle. Nebenbei sei bemerkt daß der ganze Bau blos 2500 Personen zum Sitzen beherbergen kann.

Als drittes Specimen eines Stiles kann die Schießhütte gelten, die, soweit ihre rein praktische Seite es erlaubt, den oberbayerischen Holzstil zeigt.

Reizend sind zum Teil die kleinen Wirtschaften zur Schützenlisl, zum wilden Jäger, zum blinden Schützen und zum goldenen Hirsch, Architekturen, wie man sie auf den Dürerschen und andern alten Stichen sieht. Ob's nicht gegangen wäre, die Gensdarmeriestation, die sich in einem angestrichenen Säulentempel befindet, auch auf diese Art zu gestalten? Besser hätt's sicher gepaßt.

? ?

Die Porträtausstellung in Stuttgart.

Die Porträtausstellung, welche der Württembergische Kunstverein, in dem vom König Karl hierzu überlassenen Saale des Königsbaues veranstaltet hat, fordert in hohem Grade das Interesse der Kunst- und Geschichtsfreunde heraus. Beinahe achthundert Bildnisse aus verschiedenen Zeiten und Schulen sind aus allen Teilen des Landes zusammengebracht und manche bedeutsame Persönlichkeit sehen wir darunter vertreten. Der Architekt R. Stier hat den Raum zweckmäßig und geschmackvoll hergerichtet und Professor von Rustige das Aufhängen der Bilder geleitet. Dem Katalog wird durch die von W. Lübke verfaßte Einleitung ein nicht gewöhnlicher Wert verliehen. In kurzen Zügen giebt Lübke einen Überblick über die Entwickelungsgeschichte der Porträtmalerei mit besonderer Berücksichtigung des hier Gebotenen. Der Katalog selbst hat sich meist auf die Nennung des Namens der Künstler und der Dargestellten oder auf kurze biographische Notizen beschränkt. Mehrere Bilder, die erst nachträglich eingingen, konnten darin nicht mehr verzeichnet werden. Die Anordnung ist, so viel wie möglich, eine chronologische und demgemäß der Raum in fünf Abteilungen geteilt, die von den Werken der alten Zeit allmählich zur Gegenwart hinüberführen.

Von Dürer ist nur ein großer Holzschnitt seines vortrefflichen Porträts des kaiserlichen Rates Ulrich v. Varnbüler vorhanden, von seinem Schüler Georg Pencz dagegen ein vorzügliches Abbild des Ulmer Ratsherrn Sigmund von Baldinger, geb. 1510, Kniestück in Lebensgröße. Aus der Schule Holbeins stammt ein charakteristisches Porträt des hochsinnigen Herzogs Christoph von Württemberg. Von Martin Schaffner finden wir vier schätzbare Werke, darunter den reichen Kaufherrn Welser. Merkwürdigerweise ist der produktive Lukas Kranach nicht selbst, sondern nur seine Schule durch ein Kostümbild vertreten. Von unbekannten alten deutschen Meistern rühren mehrere Bilder her, die durch die dargestellten Personen Interesse erwecken: so die Hochmeister des deutschen Ordens Ludwig und Konrad von Ellrichshausen (regierten von 1441 bis 1449, bez. von 1450—1467), mehrere Ratsherren der Stadt Hall, die Grafen Heinrich, Georg und Otto von Truchseß-Waldburg, die Gräfin Jacobäa von Hohenzollern-Sigmaringen (gestorben 1650) u. a. Aus den Zeiten des dreißigjährigen Kriegs stammt ein Bildnis des Herzogs Bernhard von Sachsen-Weimar und des Obersten Conrad Widerholt, des ruhmwürdigen Verteidigers der Feste Hohentwiel gegen die Franzosen, gemalt von J. Pfannstil 1664.

Sehr gut vertreten ist die Niederländische Schule durch Michael von Mierevelt, van Dyck, van der Helst, Weybrandt van Geest, Rembrandt, Bloemaert, Ferdinand Bol, Terborch, Kaspar Netscher, Karel de Mor, Pourbus, Metsu u. s. w., von deren Werken viele der königlichen Staatsgalerie entnommen sind. Derselben gehört auch ein vortrefflicher „Falkenjäger“ an, den man irrtümlicherweise dem Frans Hals zuschreibt.

Das einzige Bild italienischer Abstammung, dem Andrea del Sarto zugeschrieben, kann, so wertvoll es auch erscheint, kaum von diesem Meister, sondern, wie Lübke meint, von einem Oberitaliener gemalt sein. Die spanische Schule ist durch einen männlichen Kopf von Velazquez und ein von einem unbekannten Meister herrührendes fein individualisirtes Bildnis des Papstes Clemens XII. repräsentirt.

Weit reichhaltiger ist natürlich die Sammlung an Werken späterer Epochen, zu denen Christoph Paudiß (gestorben 1667) mit einem Porträt des Kupferstechers Wenzel Hollar und Denner mit einem Frauenkopf hinüberleiten. Der Ungar Kupetzky (gestorben 1740) ist durch fünf Bilder, darunter drei Selbstporträts, vertreten und der Lothringer Guibal (gestorben 1784),

der viele württembergische Schlösser mit Deckengemälden geziert hat, offenbart in zwei Porträtdarstellungen seine koloristische Begabung. Von der Hand seiner Schülerin Ludowika v. Simanowitz rühren zweiundzwanzig Arbeiten her, darunter die bekannten Porträts von Schiller, seiner Gattin, Eltern und Geschwistern. Neben ihr erscheint Angelika Kaufmann mit einem Selbstporträt und zwei andern Frauenbildern. Unter den sieben Bildern von August Tischbein ist besonders das Pastellgemälde der zwanzigjährigen Charlotte Müller, Gattin des Kupferstechers Joh. Gotthard v. Müller, welches als Kupferstich unter dem Titel „Tendre mère“ sehr beliebt ist, hervorzuheben. Auch das von ihm herrührende Bildnis des Dichters Mathisson ist interessant, sowie dasjenige der lieblichen Prinzessin Auguste Sophie von Braunschweig. Gottlieb Schick bietet uns Bildnisse seines Bruders, der Frau desselben, der Schauspielerin Josetta und des Bildhauers Dannecker. Eberhard von Wächter ein Porträt des Dichters Wilhelm Hauff, und Josef Anton Koch ein solches von einem zeitgenössischen Ehepaar. Von den fünf Arbeiten von Oelenheinz (gestorben 1804) fesselt das lebensvolle Bild Schubarts, neben welchem wir auch den General Rieger, seinen Peiniger auf dem Hohenasperg, von einem Unbekannten recht gut gemalt, ausgestellt sehen. Überaus ungleichartig sind die vierunddreißig von Hetsch gemalten Bildnisse, von denen einige vortrefflich und andere ganz wertlos erscheinen. Auch sein Schüler Morff bringt fünfzehn Arbeiten, darunter Ludwig Uhland, die teilweise kräftig aufgefaßt und flott gemalt sind. C. Leybold, aus der Schule Wächters stammend, zeigt in zwölf Bildern tüchtige Zeichnung und blühende Färbung. Neben ihm sind Gutekunst, Seele, Dietrich, Pilgram, und der als stilistischer Landschaftsmaler bekannte G. F. Steinkopf namhaft zu machen, die bei ihren Zeitgenossen sehr geschätzt waren. Ebenso der noch lebende fast neunzigjährige Franz Stirnbrand, von dem besonders sein Selbstporträt zu rühmen ist. Der Kupferstecher Joh. Gotthard v. Müller zeigt in dem Bildnis der Königin Pauline, daß er auch den Pinsel zu führen verstand. F. Hartmann hat die erste Gattin Danneckers gemalt und Anton v. Gegenbauer seine Eltern. Bernhard v. Neher bekundet in dem Bildnis des unlängst gestorbenen Bildhauers Theodor v. Wagner und einem andern Werk seine edle Auffassung und seine Zeichnung. Unter fünf kräftig gemalten Arbeiten von Karl Rahl fesseln besonders der Dichter Schwab und ein Selbstporträt. German v. Bohn stellte Berthold Auerbach in trefflicher Charakterisirung dar, Gottlob Fischer malte Moritz Hartmann, Heck den geistlichen Liederdichter Albert Knapp und den berühmten Theologen Kapff. J. B. Hasenclever bietet ein prächtiges Bild Freiligraths aus dem Jahre 1848, und Julius Röting das meisterhafte Porträt Leutze's, welches hauptsächlich seinen Ruf begründete. Von Waldmüller und dem allzufrühe gestorbenen Horschelt sind je ein Damenbildnis ausgestellt, von Leutze mehrere Porträts aus verschiedenen Phasen seiner Entwickelung. Das beste darunter ist ein Kniestück seines Schwiegervaters, Oberst Lottner, in Charakteristik und Malerei gleich vorzüglich. Acht Bilder von Canon aus seiner Stuttgarter Periode stehen seinen neueren Leistungen in jeder Beziehung nach. Auch vier Bilder Lenbachs gehören nicht zu dessen besten Arbeiten, obwohl er in dem russischen Gesandten von Ozeroff manche seiner hervorragenden Eigenschaften zeigt. Liezen-Mayer hat mit seinem Grafen Pocci eines der schönsten Bilder der Ausstellung geliefert. Auch Ferdinand Keller ist durch ein Porträt seines Bruders Keller-Leuzinger gut vertreten. Emilie Weißer hat den Ästhetiker Fr. Vischer trefflich dargestellt, und auch in ihren andern Bildern viel Talent bekundet. Auch Frl. Froriep verdient für ihr Bildnis Rückerts unsere Anerkennung. Baüerle, R. Braun, Fr. Kaulbach, Gaupp, Läpple, Schütz, Frl. Zach u. a. bringen Nennenswertes, während Angeli durch ein früheres Bild wenig glücklich repräsentirt wird. Laudert und Winterhalter erscheinen mit den lebensgroßen Porträts des Königs und der Königin von Württemberg auch hier als die gewandten und beliebten Darsteller fürstlicher Personen. Der König ist außerdem noch als Kronprinz von dem unlängst gestorbenen Karl v. Müller gemalt und die Königin in einem Gemälde von de Keyser als Brustbild ausgestellt. Der verstorbene König Wilhelm ist ebenfalls stehend in Lebensgröße von de Keyser trefflich gemalt und sein Vorgänger König Friedrich von einem unbekannten Maler. Sehr interessante Fürstenbilder sind ferner: Kaiser Nikolaus von Rottmann, seine Gemahlin von Winterhalter, Kaiserin Augusta in jüngern Jahren von K. Begas, Herzog Bernhard von Weimar, der bekannte niederländische General von Spoel, Herzog Friedrich von Schleswig-Holstein und Gemahlin von Laudert, Herzog Karl August von Sachsen-Weimar von einem Unbekannten, die Königin von Westfalen von Gérard, die Kaiserin Katharina II. von Rußland von einem Unbekannten und Kaiserin Maria Feodorowna von Lampi. Auch sonst ist noch manches vorhanden, was durch Gegenstand oder Darstellung Beachtung verdient, namentlich unter den Zeichnungen und den zahlreichen, zum Teil vortrefflichen Miniaturen.

M. B.

Kunstlitteratur.

Triomphe de Cupidon, 12 dessins érotiques par Henri Lossow. Grande édition de luxe. Munich, Ad. Ackermann. 1881. Fol.

„Unsere Kunst ist längst nicht mehr die Hohepriesterin des Ideals, die Offenbarung einer schöneren, edleren Welt; sie lehrt uns so selten das Göttliche, sondern nur noch das Menschlichste, nicht mehr das Hohe und Edle, sondern nur noch das Gemeine kennen." Dieses nur allzuwahre Wort Pechts aus einem Bericht über die letzte große Münchener Ausstellung fiel uns ein, als wir die oben bezeichnete „grande édition de luxe" der erotischen Zeichnungen des Herrn Lossow, der bekanntlich durchaus kein Pariser, sondern ein würdiges Mitglied der deutschen Malerzunft an der Isar ist, durchmustert hatten. Es existirt übrigens auch eine deutsche Ausgabe des prächtig ausgestatteten Albums, unter dem Titel „Götterdekameron", und der Verleger giebt uns die naive Versicherung, daß das Werk — durchaus nicht etwa in Frankreich — nein in München von den „höchsten und feinsten Kreisen" mit Aufmerksamkeit und Beifall begrüßt worden sei. Das glauben wir gern. Die Sammler und Liebhaber solcher „galanter" und „erotischer" Darstellungen werden nie aussterben. Warum, das haben wir hier nicht weiter zu untersuchen und wollen uns überhaupt mit der gegenständlichen Seite der Lossowschen Schöpfungen gar nicht eingehender befassen. Für uns hat nur ihr künstlerischer Wert ein Interesse. Und da begegnete uns in einem großen deutschen Tagesblatte neulich die Äußerung, in Lossow sei aus der „einst so strengen" Münchener Schule ein „neuer Boucher" entstanden. Dagegen müssen wir protestiren. Der bayerische Götter-Boccaccio mag alle möglichen Eigenschaften besitzen, nur gerade jene, welche den „Liebling der zopfigen Grazien" auszeichnet und ihm, wenn auch auf schon stark bergabwärts führender Bahn, immer noch unter den mit Recht gepriesenen Meistern der Spätrenaissance seinen Platz anweist, das unfehlbare Schönheitsgefühl geht unserem biedern Münchener Nachahmer des „stile Louis XV." gänzlich ab. Man ziehe doch einmal das reiche Wurzbachsche Sammelwerk, die „Französischen Maler des 18. Jahrhunderts" (Stuttgart, P. Neff), welches vom deutschen Philisterium seinerzeit mit so unliebenswürdiger gestrenger Miene aufgenommen wurde, zu Rate und vergleiche die darin enthaltenen Erotika, auch die allerschlüpferigsten, mit dem Lossowschen „Götterdekameron", so wird man mit Schrecken wahrnehmen, wie tief dieses neueste Produkt unserer deutschen Kunst unter den vielverlästerten Werken eines Boucher, Fragonard, Greuze, Baudouin, van Loo u. s. w. steht. Hier leises Kichern, dort schrilles Kreischen und Grinsen, hier graziöses Tänzeln, dort ein widerliches Recken und Spreizen der Glieder, hier bei aller Lüsternheit immer Witz und Geist in der Erfindung, dort nur die brutalste Sinnlichkeit, hier ein edler, wenn auch bisweilen überfeiner Formensinn, dort das üppige sich Breitmachen des gemeinen und frechen Naturalismus. Wollte man die Vergleichungspunkte höher wählen, etwa bei Giulio Romano oder vollends bei Correggio, diesem größten Poeten des Sinnenreizes unter den Malern, so müßte das Verdikt noch viel schärfer lauten. Das ist aber die ganze Sache nicht wert. Das Schlimmste, was uns passiren könnte, wäre die entsprechende Zurückweisung des deutschen Pseudo-Boucher durch die französische Kritik. Wir wollen dieser wenigstens zuvor zu kommen versuchen, indem wir unserem geehrten Landsmann den ihm gebührenden Platz anweisen.

Die Gerechtigkeit erfordert indessen zu sagen, daß nicht alle Zeichnungen des „Götterdekameron" auf gleich tiefem Niveau stehen. Recht hübsch erfunden ist z. B. der schelmische kleine Gott des Titelblattes, auf dem sich im übrigen der schwerfällige Humor des Münchener Hofbräuhauses schon allerorten fühlbar macht. Die Göttinnen und Heroinen der folgenden Blätter zeigen alle das nämliche spitznasige Modell mit schwammigen Körperformen und Doppelkinn in den verschiedensten, oft mit unglaublichem Cynismus erdachten Stellungen. Ein Hauch von Anmut streift wenigstens über das Bild der „Leda mit dem Schwan". Auch die „Amphitrite" spricht durch einen gewissen Reichtum der Erfindung an, obwohl der Kopf der Hauptfigur viel zu bildnismäßig wirkt. Das Nonplusultra der Widerlichkeit enthalten die Darstellungen der „Jo", des „Kupido als Triumphator" und namentlich der „Lurlei", dieser ordinärsten Konzeption, mit welcher jemals eine verdorbene Künstlerphantasie sich gegen den Geist echter Volksdichtung versündigt hat. Heiliger Heine, wie groß bist du, verglichen mit diesen Pygmäen!

L.

Nekrologe.

A * r. **Georg Mader** †. Am ersten Juni überraschte uns die traurige Nachricht, daß am 31. Mai der Maler Georg Mader zu Bad Gastein verschieden sei. Er hatte sich dahin verfügt, um sich von den Folgen eines Schlagflusses, der ihn gelähmt hatte, zu erholen.

Der Sohn eines Müllers, wurde er zu Wolf, einem Weiler bei Steinach im Wippthale südlich von Innsbruck, am 9. September 1824 geboren. Die Lage der Familie bestimmte ihn, das Handwerk des Vaters zu erlernen; er arbeitete bis zu seinem sechzehnten Jahre als Knecht. Da gelang es der Verwendung seines geistlichen Stiefbruders, es durchzusetzen, daß er nach Innsbruck zu einem Maler untergeordneten Ranges,

einem gewissen Hans Mader, in die Lehre gegeben wurde. Hier förderte ihn durch Rat und That der bekannte Professor der Ästhetik Al. Flir. Bald mußte er wieder in die Mühle zurückkehren; er wurde Geselle und wanderte als solcher dem Handwerksbrauch entsprechend über Graz nach Ungarn, dann über Wien und Salzburg in die Heimat zurück. Er hatte das zwanzigste Jahr erreicht. Endlich siegte der innere Drang der Künstlerseele; er ging 1844 nach München zu Kaulbach und blieb endlich bei Schraudolf. Nur vor den Meisterwerken der Glyptothek schwankte er über seinen Beruf, er glaubte sich eine Zeitlang zum Plastiker bestimmt, bis er sich völlig über sich selbst klar wurde.

Im Frühsommer 1851 betrat er die Hallen des Kaiserdomes zu Speyer. Er sagt: „Ich kann dir die Gefühle nicht schildern, die mein Herz durchfluteten und überwältigten, als ich zum erstenmale diesen Tempel deutscher Kunst und deutschen Geistes betrat. Da trat ich vor in den Hauptchor. Die Verklärung der Mutter Gottes, ihre Krönung als Königin aller Engel und Heiligen — auf das reichste und geistvollste durchgeführt, strebte mir entgegen. Die höchste Bewunderung der Kunst und fromme Andacht erhoben mich, und hier kam ich zur Überzeugung, daß das Leben und die Verklärung der Gottesmutter das Ideal, das Höchste, das leuchtende Vorbild der ganzen Menschheit und daß ihre Verherrlichung die höchste und schönste Aufgabe christlicher Kunst sei." Damit ist der Sinn des Mannes und seine Richtung charakterisirt. Schraudolf verwendete ihn in Speyer als Gehilfen. Im Sommer 1852 malte er die zwei ersten Bilder: Die Weissagung Simeons bei der Darbringung Jesu und den zwölfjährigen Jesus im Tempel al fresco, 1853 die Vision Davids und Abrahams, für welche er im Winter zuvor die Kartons gezeichnet hatte. Nebenbei sei erwähnt, daß auch ein anderer Tiroler im Dome zu Speyer mitarbeitete, Franz Hellweger, der sich später der Ölmalerei zuwendete und ihm im Tode vorausging.

Nach Tirol zurückgekehrt, fand Mader anfangs wenig Beachtung. Da brannte die Kirche zu Bruneck ab; Hellweger übernahm die Ölgemälde und wußte es zu vermitteln, daß an Mader die Fresken übertragen wurden; er hatte hier das Werk eines trefflichen Tiroler Meisters, des Al. Schöpf zu ersetzen. Der Himmelfahrt Mariä, welche die Flammen verschlangen, widmete Gilm ein schönes Gedicht. Mader malte acht Jahre, von 1858—1866; den Winter verbrachte er stets in München mit der Anfertigung der Kartons; wir können Herrn Albert Jele unbedingt zustimmen: daß sie das Ferdinandeum für seine Sammlungen erwerben sollte. Durch sie reiht sich Mader den besten Meistern deutscher christlicher Kunst an, wie er denn auch später durch Diplom zum Mitglied der Akademie der bildenden Künste ernannt wurde. Wie er bezahlt wurde, das gehört auch in die moderne Kunstgeschichte! Die ersten Jahre erhielt er neben freier Wohnung je 800 Fl., mit Worten achthundert Gulden, und dann 1200 Fl.! Er hatte aber mit diesem Cyklus aus dem Leben Maria's seinen Ruf begründet. Als die Gerüste weggenommen wurden, küßte ihm ein alter Bauer die Hand und sagte: „Eine Hand, die so himmlisches machen kann, verdient, daß sie geküßt werde. Gott vergelt's Euch, was Ihr uns und unsern Nachkommen hier gemacht habt". Der Sohn des Volkes hatte eben aus dem Volke und für das Gemüt des Volkes geschaffen. Der Freskencyklus von Bruneck erschien später photographirt, ein Blatt davon brachte die Leipziger Illustrirte Zeitung in Holzschnitt.

In jener Zeit vereinigte er sich auch mit Albert Neuhauser und den Architekten v. Stadl zur Gründung der Glasmalereianstalt, eines Kunstinstituts, welches später zu so großer Ausdehnung, zu wahrem Weltrufe gedieh. Es war am Herzjesusonntag 1861, als sich die drei Männer in Sterzinz zusammenfanden. Mader gehörte dem Institute bis zu seinem Tode als Gesellschafter an und lieferte wenigstens 150—160 Kartons zu Gemälden. In der letzten Zeit beteiligte er sich vorzugsweise als künstlerischer Korrektor an der Leitung der Anstalt; er wollte zur Glasmalerei übergehen, wie er denn auch im Sinne hatte, ein Ölgemälde größeren Stiles zu versuchen; es sollte aus der Tiroler Geschichte die Zusammenkunft Friedrichs mit der leeren Tasche und des Herzogs Ernst des Eisernen auf Schloß Kropfsberg darstellen.

In den Jahren 1867—1873 malte er am Gewölbe der Kirche zu Steinach, welches ein Brand zerstört hatte, seinen großen Cyklus: das Leben Jesu, welcher mit der Ausgießung des heiligen Geistes abschließt. Darauf folgten die Fresken in der Kirche zu Kematen, aus dem Leben der heiligen Magdalena; das Martyrium des heiligen Viktor und die vier Evangelisten. Auch der Friedhof zu Innsbruck verdankt ihm drei Fresken; als Kompositionen nicht hervorragend, zeigen sie die meisterhafte Technik Maders. Im linken Seitenschiffe der Innsbrucker Hofkirche malte er als Altarblatt den Tod des heiligen Josef al fresco. Der letzte Auftrag und zugleich der großartigste, welchen er in sechs Jahren zu bewältigen hoffte, rief ihn in die Pfarrkirche zu Ischl; er hat dies Werk nahezu vollendet. Die Farbenskizzen sind fast fertige Staffeleibilder in Öl, er verfertigte sie, „um", wie er sagte, „das dürftige Fresco so satt und tief wie nur möglich zu stimmen und über dessen Wirkung im voraus klar zu sein". Am 10. Januar traf ihn der verhängnisvolle Schlagfluß. Er erholte sich wieder und zeichnete, als er den Stift wieder fassen konnte, für die Tiroler Glasmalereianstalt die sieben Freuden Maria's. Sie waren für die drei Chorfenster der Franziskanerkirche in Graz bestimmt. Im Mai arbeitete er angestrengt an der Himmelfahrt und Krönung Mariä. Es war sein letztes Werk!

Damit schloß ein schönes, edles Leben. An seinem Grabe trauert eine Witwe mit sieben Kindern. Man kann seine Malweise als lyrisch-episch bezeichnen; sie geht ihrer Gattung nach nicht auf mächtige dramatische Wirkungen aus. Seine Kompositionen sind wohl erwogen, der Ausdruck der fein durchgeführten Gestalten ist rein und innig. Mader ist ein Urenkel Fiesole's, dessen Hauptwerke er freilich erst, nachdem sein Stil schon ausgereift war, zu Florenz kennen lernte, das er zum erstenmal vor etlichen Jahren besuchte. Er bildet mit Schraudolf und Overbeck eine Gruppe; über die anderen Nazarener erhebt ihn die vollendete Beherrschung der technischen Mittel. Wer wird ihn ersetzen? Auch in Tirol sterben die christlichen Maler aus!

Todesfälle.

c. **Dresden** hat kürzlich zwei geschätzte Architekten durch den Tod verloren:

Am 1. Juli starb unerwartet daselbst der Hofbaurat Bernhard Krüger. Derselbe, am 20. August 1821 in Dresden geboren, war ein Schüler Sempers und dessen Gehilfe beim Baue des Museums. Nach dem Weggange Sempers von Dresden im Jahre 1849 führte er unter dem Oberlandbaurat Hänel den Bau zu Ende; insbesondere trat er für den dekorativen Teil des Baues ein. Bald darauf, 1851, wurde er zum Hofbaumeister, später mit dem Titel als Hofbaurat ernannt, in welcher Stellung er sich, durch verschiedene Ergänzungsbauten an den königlichen Schlössern, als ein recht geschickter Architekt erwies und zugleich, wie namentlich an einigen Saalbauten, einen feinen Sinn für Ornamentik bekundete.

Am 10. Juli verschied in Bodenbach, wohin er sich eines Halsleidens wegen begeben hatte, der Baurat Professor Georg Hermann Nikolai. Er war am 10. Januar 1812 in Torgau geboren, machte zunächst in Dresden unter Thürmer, wie in München, seine Studien; später besuchte er Italien, Griechenland und Spanien. 1842 nahm er eine Stellung als Hofbaumeister in Koburg an, wo er, wie auch in Frankfurt a. M., verschiedene Bauten ausführte. Im Jahre 1850 kam Nikolai, an Sempers Stelle, als erster Professor der Baukunst und Mitglied des akademischen Rats an die königliche Kunstakademie nach Dresden. Er fand hier wenig Gelegenheit, als ausübender Architekt sich zu zeigen, entfaltete dafür aber eine sehr ersprießliche Wirksamkeit als Lehrer. Eine Reihe tüchtiger Architekten ist aus seiner Schule hervorgegangen. Von der Achtung, welche Nikolai genoß, zeugte sein Begräbnis, dem Prinz Georg, Staatsminister v. Nostitz-Wallwitz, wie die Professoren und Schüler der Akademie, zahlreiche Kunstgenossen und sonstige Freunde beiwohnten. Verschiedene Redner feierten, namens der Akademie, der Dresdener Kunstgenossenschaft, des hiesigen und des Leipziger Architektenvereins, die Verdienste des Heimgegangenen.

* **Ferdinand Laufberger**, der ausgezeichnete Wiener Historienmaler, als geistvoller Zeichner, namentlich auch für dekorative Zwecke rühmlich bekannt und in der letzten Zeit als Professor an der Kunstgewerbschule des österreichischen Museums erfolgreich thätig, starb am 16. Juli nach schwerem Leiden im Alter von 52 Jahren.

Konkurrenzen.

c. **Dresden.** Vom Direktorium der hiesigen Herrmann-Stiftung ist eine Konkurrenz für die Bildhauer Sachsens ausgeschrieben worden. Auf dem Rundteile der äußern Bürgerwiese soll eine Figur oder Gruppe in Marmor aufgestellt werden. Der Gegenstand der Darstellung ist in das Belieben des Künstlers gestellt, nur ist mit Rücksicht auf den Platz und seine Umgebung die Ausführung der Figuren mindestens in Lebensgröße geboten. Die Skizzen sind bis zum 1. April 1882 im Lokale des sächsischen Kunstvereins abzuliefern. Das Schiedsgericht bildet das Direktorium der Stiftung; für die zwei besten Skizzen nächst der zur Ausführung gewählten sind Preise von je 200 Mark ausgesetzt. Der Sieger in der Konkurrenz erhält 9000 Mark, wofür er die Ausführung des preisgekrönten Modells in karrarischem Marmor zweiter Qualität übernimmt.

Preisverteilungen.

Dem Kupferstecher Prof. Ernst Forberg in Düsseldorf wurde von der Jury der internationalen Ausstellung zu Madrid die höchste Auszeichnung, die einzige große goldene Medaille für graphische Kunst, zuerkannt. Forberg hatte dort eine Anzahl seiner Porträts deutscher Künstler, sowie eine große landschaftliche Radirung: „Judenviertel in Amsterdam" nach Andreas Achenbach (Prämienblatt des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen für das Jahr 1881) ausgestellt.

Personalnachrichten.

* **William Unger**, unser berühmter Radirer, wurde zum Professor der Kupferstecherkunst an der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums in Wien ernannt, und hat kürzlich sein Atelier an der genannten Anstalt eröffnet.

* Prof. Dr. **Hubert Janitschek** in Prag wurde auf den seit Woltmanns Tode verwaisten Lehrstuhl der Kunstgeschichte nach Straßburg berufen und hat den Ruf angenommen.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. **Berliner Galerie.** Nach Fertigstellung zweier neuen Oberlichtsäle ist der bisher geschlossen gewesene nördliche Flügel der Gemäldegalerie der königlichen Museen dem Publikum in seiner ganzen Ausdehnung wieder zugänglich geworden. Den beiden den deutschen und niederländischen Schulen zugewiesenen Sälen entsprechen nunmehr auf der anderen Seite dieser Front die jetzt eröffneten Räume, an die sich späterhin in der Westfront noch zwei weitere Oberlichtsäle nebst einigen kleineren Kabinetten für die italienischen, französischen und spanischen Schulen anschließen werden, während für die niederländischen Meister in dem östlichen Flügel eine Reihe von Kabineten mit Seitenlicht hergerichtet und damit der völlige Umbau der Galerie abgeschlossen werden soll. In den beiden neuen Sälen gruppiren sich um die hervorragenden Bilder des Fra Filippo Lippi, des Verrocchio, Pollajuolo, Signorelli, Antonello da Messina und anderer trefflich vertretener Meister die zahlreichen übrigen Arbeiten der italienischen Malerei des Quattrocento, die bekanntlich einen Hauptbesitz der Berliner Galerie bilden und in der jetzt arrangirten, weitaus vorteilhafteren und geschmackvolleren Aufstellung zu noch erhöhter Geltung kommen. Zu diesem älteren, durch die wertvollen Ankäufe der letzten acht Jahre bereits vielfach ergänzten Besitz gesellt sich ferner als neueste Erwerbung ein figurenreiches Rundbild des Florentiners Francesco Pesellino, eine „Anbetung der Könige", die in den sorglich durchgeführten Gestalten der drei verehrenden Fürsten und ihres dichtgedrängten, zum Teil berittenen Gefolges und namentlich auch in der mit eingehender Naturbeobachtung und mit einem an die Niederländer erinnernden Behagen an dem mannigfachen Detail veranschaulichten gebirgigen Landschaft ein in Auffassung und Malerei höchst interessantes Beispiel der realistischen Richtung der Zeit darbietet. Aus den frühesten Ankäufen für die Berliner Galerie stammt dagegen ein gleichfalls jetzt erst ausgestelltes, bisher im Magazin verborgenes Bild des seltenen Melozzo da Forli aus der Reihe der von ihm für den herzoglichen Palast zu Urbino gemalten Darstellungen der Pflege der Wissenschaften. Es zeigt die allegorische Gestalt der Astronomie, vor der ein Fürst auf den Stufen des Thrones kniet, und bildet das genau entsprechende Pendant zu dem allerdings vorzüglicheren und besser erhaltenen Bilde mit dem Porträt des Herzogs Federigo von Urbino, neben dem es jetzt seinen Platz gefunden hat.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 5. Juli 1881. Der Vorsitzende Herr Curtius legte an neuen Erscheinungen vor: Die Monumenti ed Annali dell' istituto di corr. arch. 1880; Hultsch, Maße des Heraions zu Samos; Gozzadini, di due sepolcri e di un frammento ceramico; Blümner, die archäologische Sammlung zu Zürich. — Herr Curtius besprach ferner eine vom Antiquarium der königlichen Museen neu erworbene Thonform mit Inschrift aus Tarent, deren Original er nebst dem davon genommenen Ausguß (ein bekleidetes Mädchen darstellend) vorlegte. — Herr Hauck sprach über die Perspektive bei den Alten überhaupt und wies mit Hülfe mehrerer Vorlagen nach, daß die Alten in ihren erhaltenen Werken nur die sog. Kavalierperspektive angewandt, sowie daß sie zwar die Konvergenz der Tiefenlinien, nicht aber die Verjüngung der Tiefen gekannt. — Herr Adler behandete die Frage über den Ursprung des Werksteinbogen- und Gewölbebaues nach Ort und Zeit. Nach einem Überblick über die bis ins

dritte Jahrtausend hinaufreichenden Vorstufen der Gewölbebaukunst in Luft- und Brandziegeln, welche Ägypten und Westasien überliefert haben, ging es zu dem Nachweise über, daß weder Etrurien noch das alte Rom einen begründeten Anspruch hätten, den für die weitere Entwickelung der Monumentalbaukunst so folgenreichen Schritt gethan zu haben, da die als Beweismittel gebrauchten bekannten Baureste zu Rom und Volaterrä erst den beiden letzten vorchristlichen Jahrhunderten angehören. Der Ruhm, bahnbrechend vorangegangen zu sein, gebühre Griechenland. Vom Schlusse des 5. Jahrhunderts sei der Erfinder oder richtiger der wissenschaftliche Behandler des neuen Prinzips bekannt, seit der Mitte des 4. Jahrhunderts treten die ersten Denkmäler hervor. Eines der wichtigsten sei der geheime Stadioneingang zu Olympia; ihm folgen als weitere Beispiele wertvolle und teilweis sehr wohl erhaltene Baureste in Stratos, Sardes, Knidos, Samothrake, Pergamon, Sikyon u. a. Hiernach sei man berechtigt, die ersten Anfänge des Werksteingewölbebaues in den Beginn des 4., die weitere Entwickelung in das 3. Jahrhundert zu stellen, bei welcher die kunstpflegenden Höfe der Ptolemäer und Attaliden eine besondere Rolle gespielt haben. — Herr Schliemann, der als Gast anwesend war, trug die Resultate seiner Ausgrabungen in Orchomenos vor und erläuterte dieselben durch Vorlage von Zeichnungen. — Zum Schluß besprach Herr Dörpfeld, welcher, von Olympia zurückgekehrt, als Gast der Sitzung beiwohnte, das von den Geloern in Olympia erbaute Schatzhaus, das erste bisher bekannte altgriechische Bauwerk, dessen steinerne Geisa mit bemalten Terrakotten verkleidet war. An eine genauere Beschreibung dieser kastenförmigen, mit eisernen Nägeln befestigten Thonstücke knüpfte er die Mitteilung, daß ähnliche Verkleidungen alter dorischer Steinbauten mit Terrakotten in fast allen griechischen Städten Siciliens und Großgriechenlands vorkommen. Als Beispiele dieser bisher unbekannten Inkrustationstechnik hob er unter Vorlegung von Zeichnungen den alten Tempel C in Selinus hervor, dessen Geison und Sima ganz anders, als man bisher angenommen, restaurirt werden muß.

Dem Kunstverlage von Rud. Schuster (früher C. G. Lüderitz) in Berlin, ist vom Senat der königlichen Akademie der Künste auch für die diesjährige Kunstausstellung die Herausgabe des illustrirten Kataloges übertragen worden. Der vorjährige Katalog hat in allen Kreisen, namentlich auch in denen der Künstler, solche Anerkennung gefunden, daß der Wunsch der Verlagshandlung, durch rechtzeitige Zusendung von Zeichnungen der auszustellenden Kunstwerke von seiten der Künstler unterstützt zu werden, jede Empfehlung verdient.

Zur Abwehr.

Herr Direktor v. Werner in Berlin hat die Aufmerksamkeit gehabt, mir Nr. 29 der „Gegenwart" mit einem „Offenen Briefe" an mich zuzuschicken, welcher, an meinen in der „Kunstchronik" vom 23. Juni abgedruckten Aufsatz anknüpfend, mich u. a. darüber belehren soll, „daß Schmähungen kein Ersatz für Beweise oder Gründe sind"; und in der That, hätte ich an der Wahrheit dieses Lehrsatzes bisher gezweifelt, so würde ich mich vor der Beweiskraft der schriftstellerischen Leistungen des Herrn v. Werner beugen müssen. Da ich jedoch in diesem Punkte stets seiner Ansicht gewesen bin, und er den Streitpunkt zwischen uns, seine vor längerer Zeit an derselben Stelle kundgegebenen Ansichten über den Zweck öffentlicher Kunstsammlungen, stillschweigend aufrecht erhält, könnte ich mich auf diese einfache Empfangsbestätigung beschränken, wenn nicht einige Mißverständnisse, zum Teil auf meines Herrn Gegners, zum Teil auf meiner Seite, zu berichtigen wären. Ich habe nämlich durchaus nicht die Absicht gehabt oder zu erkennen gegeben, mit ihm in eine „Polemik" einzutreten; ich habe mich mit seiner „Person" nur so weit beschäftigt, als er selbst diese und seine amtliche Stellung ins Spiel gezogen hatte; gänzlich fern lag es mir, Herrn Dr. Bode „unterstützen" zu wollen, denn hätte dieser eine Antwort auf Herrn v. Werners Angriff für nötig gehalten, so würde er selbst eine völlig genügende gegeben haben, davon scheint auch Herr v. Werner überzeugt zu sein; am allerwenigsten aber konnte nach Inhalt und Form des beregten Artikels „Kunstgelehrte contra Künstler" mir der Versuch einfallen, den Verfasser „zu widerlegen und zu überzeugen". Daß er den Ton meines Aufsatzes „vielleicht für Schmähschriften niedrigen Ranges geeignet" (nicht einmal mittleren Ranges, es ist niederdrückend!), meine Vergleiche „unpassend" findet u. s. w., finde ich meinerseits ja ganz natürlich. Ich habe lediglich über die merkwürdige Erscheinung gesprochen, daß gerade in der Zeit, in welcher die Verwaltung der Berliner Museen sich so hervorragende, weltberühmte Verdienste um diese Institute und um die Kunst überhaupt erworben hat, sie Gegenstand fortgesetzter gehässiger Angriffe geworden ist, in welchen mehr oder weniger unverhüllt der Ersatz der gegenwärtigen Galeriedirektoren durch Künstler gefordert wurde, weil diese als solche und zwar sie allein zu einem Urteil auch über ältere Kunstwerke berechtigt seien. Und an dieser merkwürdigen Erscheinung mußte als das Merkwürdigste und Bedauerlichste hervorgehoben werden, daß der Direktor der Akademie der Künste in Berlin sich an dem Zeitungssturm zu beteiligen für angemessen gefunden hatte.

Die Zusammenstellung des Genannten mit einem Berliner Korrespondenten der Augsburger „Allgemeinen Zeitung" hatte ihren Grund in der allgemein aufgefallenen Übereinstimmung in den Auslassungen Beider. (Wären mir die verschiedenen Blätter zur Hand, so würde ich diese Übereinstimmung durch wörtliche Citate belegen können.) Daß speziell Herr v. Werner in seiner so leidenschaftlichen Erörterung sich auch auf Erlasse seiner Behörde bezog, verleitete mich und zahlreiche Leser zu der Annahme, er wolle noch andere Personen als den Dr. Bode treffen. Das nun war mein Irrtum, und ich konstatire mit Genugthuung die ausdrückliche Erklärung des Herrn v. Werner, er habe überhaupt gar keine Person treffen wollen, sondern einzig und allein „über ein Kunstwerk seine persönliche Meinung ausgesprochen und an einem kunstwissenschaftlichen Artikel Kritik geübt". Weshalb hat er das nur nicht gleich gesagt, damit man gewußt hätte, daß die Feder mit ihm durchgegangen ist. Das begegnet auch Leuten, welche gewohnt sind, dieselbe zu gebrauchen, und so wäre allen „unwürdigen Insinuationen" vorgebeugt gewesen. Allein damit nicht genug, er fragt mit ergötzlicher Emphase, „welche Künstlerbekanntschaften" ich haben müsse, um die Behauptung zu „wagen", daß ein aller Wissenschaft, ja aller höheren Bildung feindseliger Geist unter den Künstlern immer mehr um sich greife. Dieses Pathos ist so erschütternd, daß man sich zu der Gegenfrage versucht fühlen könnte, welche Schauspielerbekanntschaften Herr v. Werner habe? Und daran wird die Aufforderung geknüpft, Namen zu nennen! Auf diesen Einfall darf sich Herr v. Werner wirklich etwas zu gute thun, obwohl das Genre nicht neu ist, vielmehr schon in den „Piccolomini" (II, 7) seine Klassifikation erhalten hat. Sollte übrigens Herr v. Werner nicht die heitere Anekdote von einem Maler kennen, welcher das Ansinnen, die Galerien Doria und Borghese zu besuchen, mit den Worten ablehnte, er habe für die alten Schwarten keine Zeit übrig, sei auch in der Heimat schon vor denselben gewarnt worden! Die Geschichte ist freilich schon etwa zehn Jahre alt, aber in Rom und an anderen Orten noch unvergessen. War sie Herrn v. Werner noch fremd, so wird er mir für die Mitteilung gewiß dankbar sein, und in dieser Hoffnung freue ich mich, beim Abschiede wieder auf einem Punkt angelangt zu sein, wo wir uns verstehen.

Der Vollständigkeit halber muß noch erwähnt werden, daß im „Deutschen Montagsblatt" ein Herr Willibald König um derselben Sache willen mir und der „Zeitschrift für bildende Kunst" eine Strafpredigt gehalten hat, — vermutlich die Arbeit eines jener Julitage, deren außergewöhnliche Temperatur sich auch in Berlin fühlbar gemacht hat.

B. Bucher



Bekanntmachung.

Preisbewerbung der von Rohrschen Stiftung.

Die Konkurrenz um den Preis der von Rohrschen Stiftung für talentvolle deutsche Künstler, und zwar für Maler, Bildhauer und Architekten bestimmt, wird hierdurch für das laufende Jahr im Fache der **Architektur** eröffnet.

Der Bewerber erhält eine **Aufgabe** (Entwurf zu einem Kurhaus), für welche **ein besonderes Programm** erlassen ist, und kann dasselbe von dem Inspektor der Königlichen Akademie der Künste (Universitätsstraße No. 6) gegen Erlegung etwaiger Portogebühren bezogen werden.

Der Bewerber hat einzusenden:

1. einen Lebenslauf, aus welchem der Gang seiner Studien ersichtlich ist,
2. eine schriftliche Versicherung an Eidesstatt, daß die eingereichten Arbeiten von ihm ohne fremde Beihülfe entworfen und ausgeführt sind.

Zugleich hat derselbe nachzuweisen,

1. daß er ein Deutscher ist,
2. daß er das 32. Lebensjahr nicht überschritten hat.

Der Termin, bis zu welchem die Konkurrenz-Arbeiten, sowie die erforderlichen Zeugnisse und Schriftstücke dem Senat der Königlichen Akademie der Künste einzusenden sind, ist auf **den 4. Januar 1882** festgesetzt.

Die Zeichnungen, welchen ein besonderer Erläuterungsbericht beizufügen ist, müssen in Mappen (nicht in Rollen) eingesandt werden.

Die Kosten der Ein- und Rücksendung hat der Bewerber zu tragen.

Der Preis besteht in einem Stipendium von 1500 Mark zu einer einjährigen Studienreise.

Berlin, den 18. Juni 1881.

Der Senat der Königlichen Akademie der Künste.
Hitzig.

Concursausschreibung.

An der k. k. Staatsgewerbeschule in Reichenberg ist die Stelle eines wirklichen Lehrers für Freihand- und kunstgewerbliches Fach-Zeichnen mit dem Jahresgehalte von Eintausendzweihundert (1200) Gulden ö. W. und der Activitäts-Zulage der IX. Rangklasse von Zweihundertfünfzig (250) Gulden ö. W. und dem Anspruche auf Quinquennalzulagen von je Zweihundert (200) Gulden ö. W. zu besetzen.

Bewerber, welche als Architekten gewirkt haben, erhalten, bei sonst gleicher Qualifikation im Zeichenfache, den Vorzug. Die Bewerber haben ihre Gesuche, belegt mit einem curriculum vitae, Studienzeugnissen und allfälligen künstlerischen Arbeiten, bis **längstens 20. August 1881** bei der Direktion der **Staatsgewerbeschule Reichenberg** einzubringen.

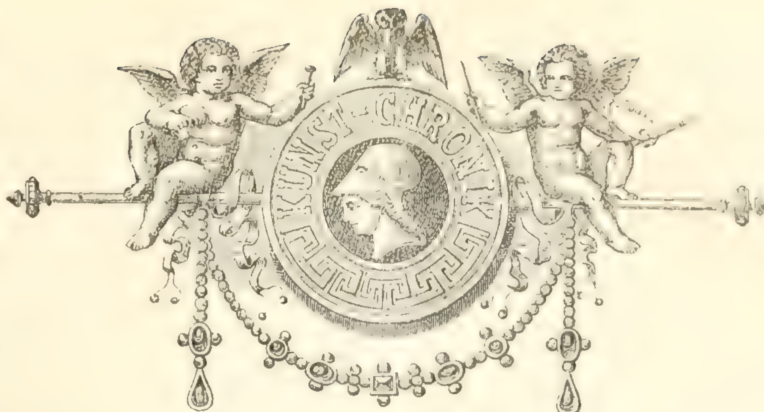
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang. Nr. 41.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

18. August 1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstchronik No. 42 erscheint am 1. September.

Die Dresdener Kunstausstellung.

Die diesjährige Kunstausstellung in Dresden zeigt eine ungleich anziehendere Physiognomie als so manche ihrer Vorgängerinnen. Nicht nur ist die Zahl der eingesendeten Kunstwerke gegen früher gewachsen, sondern auch der Wert derselben; den lokalen Charakter der Ausstellung zurückdrängend und so das Interesse derselben erhöhend, beginnt insbesondere auch die Beteiligung auswärtiger renommirter Künstler eine regere zu werden.

In vorzüglicher Weise ist das Porträtfach durch Leon Pohle vertreten, dessen Bildnis der Königin Carola in ganzer Figur als ein Glanzpunkt der Ausstellung zu bezeichnen ist. Dasselbe verbindet eine würdevolle, edle und ruhige Auffassung und Haltung mit einem großen malerischen Reiz. In breiter Behandlung und kräftiger Modellirung hebt sich die in weißen Atlas und Spitzen reich gekleidete, mit Juwelen geschmückte Gestalt höchst wirkungsvoll von dem warm abgetönten Hintergrunde ab. Auch ein zweites von Pohle noch ausgestelltes Porträt, das Brustbild des Staatsministers Freiherrn von Friesen, ist in charaktervoller Lebendigkeit meisterlich durchgeführt. Auch hier erfreut, neben der soliden und gewissenhaften Durchbildung der Form, der Feinheit des modellirenden Pinsels, die erzielte Kraft und Tiefe wie zugleich die Klarheit und leuchtende Wärme der Farbe. Bildnisse von gleich frappanter Wirkung sind, wir sagen sicher nicht zu viel, seit Anton Graffs Zeiten hier nicht wieder gemalt worden. Unter den übrigen zahlreichen Porträts macht noch das Bildnis einer jungen Dame in halber Figur von Theodor Grosse durch fein empfundene Auffassung wie stilvolle Schlichtheit und Schönheit der Zeichnung Eindruck. Auch F. Defregger in München hat, in einem weiblichen Studienkopfe, eine Visitenkarte in unserer Ausstellung abgegeben, eine anspruchslose Arbeit, die jedoch bei näherem Betrachten in der Erfassung des seelischen Ausdrucks den geschulten Künstler wohl erkennen läßt.

Schwach bestellt, wie auf den meisten Ausstellungen, ist es mit der religiösen Malerei. Nur zwei Bilder, eine Flucht nach Ägypten von Hans Thoma in Frankfurt a. M., ohne jeden idealen Zug und in einem sonderbaren blauen Tone gehalten, und ein im veralteten akademischen Stile behandeltes erstes Menschenpaar nach dem Sündenfall von Franz Schubert gehören diesem Darstellungsgebiete an. Selbst die Zeitgeschichte, die, soweit sie sich in Schlachtenbildern spiegelt, neuerdings in Deutschland rege und glücklich kultivirt wird, hat nur zu einer einzigen, allerdings recht tüchtigen und wirksamen Leistung den Stoff geboten. Der Autor derselben ist Theodor von Götz, dessen Begabung für die Kriegsschilderung zu rühmen wir schon öfters Gelegenheit fanden. Er malte diesmal die kühne Attake des sächsischen Ulanenregiments Nr. 17 bei Douzy am 31. August 1870. Porträtfiguren erhöhen, wenigstens für einheimische Kreise, das Interesse an dem geschickt und lebendig gemalten Bilde.

Zahlreicher sind die Darstellungen, welche an die

Sage und Dichtung anknüpfen. Eine gewandte Technik, überhaupt Talent, bekundet ein Dornröschen von Harald Friedrich; nur erweist sich die realistische, mit der vollen Kraft der Farbe wirkende Behandlung des Künstlers zu derb für den zarten Märchenstoff. Von Oskar Begas in Berlin finden wir ein Gretchen am Brunnen, das bei mancherlei sonstigen Vorzügen im Ausdruck doch nicht glücklich ist und nicht ganz dem Bilde entsprechen will, welches der Beschauer in seinem Innern von dieser holdseligsten Frauengestalt Goethe's mitbringt. Ebenso ist die Iphigenie auf Tauris von Ed. Hübner (Berlin) zu modern empfunden und zu weit von der einfachen Größe entfernt, in welcher Feuerbach die griechische Königstochter auf das Meer hinausblicken läßt.

Die Berührung des antiken Stoffgebietes giebt uns Anlaß, hier von einem distinguirten Gaste Akt zu nehmen, der mit Vorliebe die Motive zu seinen Bildern dem antiken Leben entnimmt. Dieser Gast, der zum erstenmal unsern Salon beschickt, ist Laurens Alma-Tadema in London. Das kleine Bild, durch welches er sich den hiesigen Kunstfreunden vorführt, stellt, in der Vorhalle eines römischen Hauses, zwei voneinander abschiednehmende und sich küssende weibliche Gestalten dar, von welchen die eine noch im mädchenhaften Alter steht, die andere eine reifere Frauenerscheinung ist. Ein Gespann hält vor der Thür, und im Hintergrunde blaut das Meer. Die Situation kommt klar und farbenfrisch zum Ausdruck, auch kann man im allgemeinen die Arbeit als bezeichnend für Tadema's Auffassungsweise derartiger Gegenstände gelten lassen; eine intimere Bekanntschaft mit des Künstlers originellem Talente jedoch, einen tieferen Einblick insbesondere in seine pikante Behandlungsweise, in die feine Durchbildung seiner Gestalten, vermochte das ausgestellte Bildchen nicht zu bieten.

Die Schilderung des antiken Kleinlebens, wie sich dieselbe unter den Händen Tadema's und namentlich der französischen „Neugriechen" entwickelte, hat in Deutschland auffallend wenig Anklang und Nachfolge gefunden; dafür wächst hier mit jedem Tage die Künstlerschar, welche das Sittenbild der Gegenwart und der malerischen Renaissancezeit kultivirt. Viele ansprechende Bilder dieser Art sind eingegangen. Durch gute Beobachtung, lebendige Charakteristik und koloristischen Reiz zeichnen sich darunter die Arbeiten der Münchener Hugo Kauffman, W. Roegge, Adolf Eberle und Jos. Weiser aus; durch ein haltungsvolles Verschmelzen des figürlichen Motivs mit der Landschaft glänzen die Bilder von B. Braun, A. Kappis und Jul. Noerr. Im grellen Gegensatze zu diesen frischen, anmutigen Darstellungen steht in seinem unerquicklichen, wahllosen Naturalismus ein Bild von M. v. Schmädel, „Die Klostersuppe" betitelt. Gleichgiltig, wie an so mancher anderen verfehlten Produktion, würde man an einer in Gedanken versunkenen Dame von A. Holmberg vorübergehen, wenn nicht die weder durch den Gegenstand, noch durch die Auffassung gerechtfertigten anspruchsvollen Bilddimensionen die Kritik herausforderten und die Inhaltslosigkeit und Schwäche der Arbeit um so fühlbarer machten. Zu den gelungeneren Leistungen der Münchener Genremalerei gehört noch ein Bild von Gustav Igler, das unter dem etwas gesuchten Titel „Die erste Konkurrenz" eine Wochenstube darstellt, in welcher einem kleinen Buben das neuangekommene Brüderchen präsentirt wird. Das hübsche Bild ist vom Dresdener Albert-Verein angekauft worden, welcher noch verschiedene andere Ankäufe zu der von ihm projektirten Kunstlotterie gemacht hat. Unter letzteren befindet sich ein launiges Bild von E. Freiesleben in Weimar, auch eine Darstellung aus der Kinderwelt von W. Hasemann in Karlsruhe, die ein wenig flau in der Farbe, aber lebendig und glücklich im Ausdruck ist. Die Düsseldorfer Genremalerei wird auf der Ausstellung am vorteilhaftesten durch H. Oehmigen und H. Plathner, die Wiener durch Fr. Friedländer und R. Hausleithner vertreten. Unter den Berliner Zusendungen erfreuen hauptsächlich Paul Thumanns reizende Kompositionen zu Chamisso's „Lebensliedern und Bildern". In ähnlicher Ausführung, Grau in Grau, giebt Erwin Oehme vier Illustrationen zu Tégners „Abendmahlskindern". Durch letzteren Künstler zu unseren einheimischen Genremalern geführt, heben wir unter denselben noch A. Stichart hervor, der in seinem „Trio" ein gefälliges Bildchen lieferte; ferner W. Claudius, dessen „Inquisition am Stadtthor" wenigstens mit Humor aufgefaßt ist; ebenso mögen einige Atelierbilder von A. Schröder, L. v. Haase und A. Leonhard genannt sein, die ihre Motive in die malerische Tracht früherer Jahrhunderte gekleidet haben und, wenn auch noch etwas bunt in der Farbe, nicht ohne Verdienste sind. Letztere Bilder lassen den Einfluß von Pauwels nicht verkennen, während ein paar ebenfalls noch erwähnenswerte Arbeiten von G. M. Peixotto von der Lehrthätigkeit Große's Kunde geben.

Auch von der Vorliebe unserer Zeit für die Landschaftsmalerei zeugt die Ausstellung. Viel Talent und ein tüchtiges Können tritt uns in den Leistungen dieses Faches entgegen. Wie durch Genrebilder, so hat sich München auch durch Landschaften lebhaft an der Ausstellung beteiligt. Sehr schätzbare Arbeiten darunter sind Jos. Wengleins Isarthallandschaft, L. Willroiders Waldbrand und J. G. Steffans Partie aus dem Berner Oberlande, ein Bild, welches die sorgsamste Durchbildung des Details zeigt, ohne daß die Wahrheit des Gesamteindrucks darunter zu leiden

hätte. In seiner liebevollen Ausführung und Vollendung erinnert es an die Arbeiten alter Holländer. Poetisch empfunden ist ferner E. Hellraths Klosterruhe, während eine flott gemalte Landschaft mit Staffage, eine Scene vor einem Wirtshause von J. F. Hennings sich durch seine Lichtwirkung auszeichnet. Den Reigen der Düsseldorfer Landschafter eröffnet Oswald Achenbach, der in seiner virtuosen Weise uns von einer zwischen Massa und Sorrent liegenden, von Vignen besetzten Anhöhe aus den Blick auf Capri vergönnt. Das wirkungsvolle Bild ist ebenfalls von dem Albert-Verein erworben worden. Ebenso bewähren sich aufs neue A. Metzener und A. Flamm als treffliche Maler der italienischen Natur, während A. Nordgren mit großer Feinheit und Wahrheit des Tones die magischen Reize einer Mondnacht an der schwedischen Küste schildert. E. Oesterley in Hamburg, der sonst den großartigen Charakter nordischer Seeküsten eindringlich und glücklich zu treffen wußte, steht in seinem gegenwärtig ausgestellten großen Bilde nicht auf der Höhe seiner früheren Leistungen. Seine „Sommernacht bei den Lofoten im nördlichen Norwegen“ ist von einer Ausführung, die schon mehr als dekorativ, als roh zu bezeichnen ist. Die beste Landschaft jedenfalls steuerte diesmal Gustav Schönleber in Karlsruhe bei. Derselbe malte den Hafenort Vlissingen zur Zeit der Ebbe, ein anspruchloses Motiv, das er mit meisterlicher Technik und ebenso feinem Gefühl in Licht und Luft zu packen verstand. In präziser Zeichnung scharf und bestimmt ist alles wiedergegeben und damit zugleich ein Kolorit verbunden, welches dem Ganzen das Gepräge lebendig empfundener Wahrheit verleiht. Ebenso hat Werner Schuch in Hannover, der „Maler der Haide“, ein paar schöne Bilder ausgestellt, die in ihrem Schilderungston, in der Romantik ihrer Stimmung an Lessings landschaftliche Richtung erinnern. In hohem Grade weiß insbesondere die Haidelandschaft mit dem Hünengrabe in ihrer melancholischen Poesie das Empfinden des Beschauers anzuregen. In einer zweiten Landschaft Schuchs kommt der Stimmung noch eine charakteristische Staffage zu Hilfe, ein Trupp Kroaten, der wild über die öde Haide sprengt. Bei einem weiteren Umblick finden wir ferner von Dresdener Künstlern ein gut gestimmtes Abendbild von A. Thomas, ferner zwei treffliche Gebirgsscenerien von Fr. Preller, von welchen die eine uns in die pittoreske Heimat Tizians, nach Pieve di Cadore, führt. E. Leonhardi malte einen Maimorgen in seiner Frische und bunten Blütenpracht; ebenso haben von Dresdenern noch E. Herrenburg, C. W. Müller, A. Reinhardt, J. Schenker, J. Fiebiger und die beiden Mühlig mehr oder weniger gelungene Landschaften geliefert. Nennen wir noch eine Ansicht Arcona's auf Rügen von H. Eschke, eine ideal aufgefaßte italienische Landschaft, „Solitüde“ betitelt, von Ch. Wilberg und eine schön komponirte Felsenlandschaft mit einer Cyklopenschmiede von Karl Ludwig, welche Bilder von Berlin eingegangen sind, so glauben wir in Vorstehendem die erwähnenswertesten Leistungen des landschaftlichen Faches hervorgehoben zu haben.

Was die Dependenzen der Landschaft, das Tierbild und das Architekturstück betrifft, so haben dieselben ebenfalls einige verdienstliche Arbeiten aufzuweisen; so zunächst in den Bildern von Chr. Mali und E. Meißner in München. Während ersterer einem eklogischen Zuge folgt, führt letzterer seine Tiere mit viel Geschick in bewegteren Situationen vor. Auch A. Thiele versteht mit seiner Tierdarstellung den Reiz besonderer Licht- und Luftstimmung zu verbinden. Ihm reihen sich G. Hammer und S. Dahl an, von welchen namentlich letzterer in seinen Katzen- und Sperlingsbildern eine feine Belauschung des Tierlebens zeigt. Für die Architektur sodann tritt hauptsächlich Th. Choulant ein, indem er in sorgsamer Zeichnung und warmer Färbung uns die Villa Medici in Rom vor Augen stellt.

Die Plastik ist nicht zahlreich vertreten; die Mehrzahl der ausgestellten Werke sind Schülerarbeiten aus den beiden hiesigen akademischen Ateliers. Unter den wenigen Werken unserer selbständigen Künstler befinden sich die von Joh. Schilling und H. Hultzsch trefflich ausgeführten Büsten Ihrer Maj. des Königs und der Königin von Sachsen; ferner Figürliches verschiedenartigen Wertes, von R. Henze, H. Bäumer, G. v. Otto, E. Andresen und K. Röder. Von den vorhandenen Studienarbeiten, die größtenteils bereits eine recht tüchtige Durchbildung der Form besitzen und in anziehender Weise den anregenden Einfluß der beiden Meister Hähnel und Schilling bekunden, verdienen noch Erwähnung ein Adam von O. Panzner, ein lebendig bewegter Prometheus von F. Helbig, ein kräftig empfundener „Christus als guter Hirt“ von A. Drach, eine Büste von Th. Bausch, sodann die Reliefs von E. Natalis, G. Zierold und R. Kretschmar.

C. C.

Zur Erinnerung an Josef Haßlwander.

Es wurde uns jüngst in Wien Gelegenheit geboten, aus dem reichen künstlerischen Nachlaß Josef Haßlwanders eine Auslese oder eigentlich verschiedene Stichproben zu sehen, deren Mannigfaltigkeit und von hoher Kunstbegabung zeugende Gediegenheit uns umsomehr überraschte, als bei Lebzeiten des Künstlers in früheren Jahren nur selten, seit mehr als 25 Jahren jedoch gar nichts

mehr von seinen Leistungen zur öffentlichen Anschauung gelangte. Haßlwander, der durch Talent und Können vollauf berechtigt gewesen wäre, öffentlich aufzutreten, ging der Publizität beinahe ängstlich aus dem Wege, nur wenigen Kunstfreunden wurden seine Werke bekannt, aber von diesen sowohl im In- als im Auslande geschätzt und vielfach gesucht. Es darf somit der Entschluß des Sohnes des Verstorbenen, eine Ausstellung des künstlerischen Nachlasses seines Vaters ins Werk zu setzen, von den Wiener Kunstfreunden aufs wärmste begrüßt werden, denn es wird ihnen hierdurch erst Gelegenheit geboten werden, ein heimisches Talent schätzen und würdigen zu lernen, welches insbesondere der jüngeren Generation bisher fast gänzlich unbekannt geblieben ist. Es würde zu weit führen und wir würden den gebotenen Raum zu sehr überschreiten, wenn wir auch nur jene Arbeiten besprechen wollten, die zu unserer Ansicht gelangten, doch dürfen wir nicht unterlassen zu erwähnen, daß z. B. das „Vaterunser" in sieben kleinen Aquarellen und die aquarellirten Skizzen zu den historischen Maskenzügen, die bei den Künstlerredouten zur Ausführung gelangten, sowie Zeichnungen und Aquarelle verschiedensten Genres und in den verschiedensten Dimensionen, daß alle diese Werke die innigste Empfindung mit meisterhafter Darstellung vereinigen und ebenso von reicher Phantasie wie von tiefem Naturstudium Zeugnis geben.

Der Schöpfer dieser herzerfreuenden Werke wurde in Wien als Sohn eines ehrsamen Uhrmachers am 7. August 1812 geboren; er sollte seinem Vater in dessen Geschäfte nachfolgen und machte thatsächlich eine dreijährige Lehrzeit durch, bis schließlich das mächtig hervorbrechende Talent den Vater bewog, seinen Sohn die Akademie besuchen zu lassen, wo er Dobiaschofsky, Binder und Rahl als Studiengenossen fand; an den letzteren schloß er sich in besonders inniger und dauernder Freundschaft an. Die Arbeiten des jungen Künstlers wurden bald bekannt und vielseitig begehrt, so daß er schon 1838 einen eigenen Hausstand gründen konnte, indem er eine Ehe einging, welche fortan sein Lebensglück ausmachte. Wohl hauptsächlich in Rücksicht auf seine Familie bewarb er sich, als im Jahre 1852 die ersten Wiener Realschulen errichtet wurden, um die Professur im Freihandzeichnen an der Schottenfelder Oberrealschule, welche ihm sofort verliehen wurde; im Jahre 1856 trat er in gleicher Eigenschaft in die Kommunaloberrealschule auf der Wieden über. Seit Beginn seiner Lehrthätigkeit, welcher er mit strengster Gewissenhaftigkeit oblag, beschränkte er sein Kunstschaffen meist auf kleinere Arbeiten, war aber in dieser Richtung unablässig produktiv, und viele seiner schönsten Werke entstammen dieser Zeit.

Nicht unerwähnt darf Haßlwanders Wirken als Direktor des Wiener Pensionsinstitutes für bildende Künstler bleiben, ein Ehrenamt, zu dem er 1858 einstimmig berufen worden war, und das er bis zu seinem Ende mit regstem Eifer, vielseitiger Aufopferung und mit dem ersprießlichsten Erfolge verwaltete.

Haßlwander besaß eine umfassende Bildung, machte sich auch litterarisch durch Herausgabe mehrerer beifällig aufgenommenen fachwissenschaftlichen Schriften bemerklich und war ob seines mannhaften Charakters und seiner makellosen Ehrenhaftigkeit allgemein hochgeachtet und beliebt. Schon zu Anfang der siebziger Jahre stellte sich bei dem Künstler ein Herzleiden ein, welchem er am 3. August 1878 plötzlich und unvermutet erlag, als er zum Ferienaufenthalte mit seiner Familie in Scheibbs verweilte, wo sich nunmehr auch seine letzte Ruhestätte befindet. Die Teilnahme bei seinem Hinscheiden war eine allgemeine und wohlverdiente, denn Haßlwanders Leistungen auf jedem Gebiete seiner Thätigkeit waren der vollsten Anerkennung wert.

L. H.

Nekrologe.

K. Böttger †. Im Anhalt. Staats-Anzeiger widmet der Anhaltische Kunstverein seinem langjährigen Direktor, Professor Dr. K. Böttger, der am 24. Juli d. J. gestorben ist, einen Nachruf. Der Verstorbene war ein Mann von rastlosem Fleiße, ausgedehntem Wissen und großer Beweglichkeit des Geistes. In ihm verliert nicht allein der Anhaltische Kunstverein eine sehr schätzbare Kraft, sondern auch die Versammlungen der Kunstvereinsdirektoren wie der Deputirten der Verbindung für historische Kunst, denen er meist als Schriftführer diente, werden seinen Verlust schmerzlich empfinden. Die Direktorialgeschäfte des Anhalt. Kunstvereins sind auf den bisherigen Mitdirektor, Hofrat Dr. W. Hosäus in Dessau, übergegangen.

Preisverteilungen.

* **An der Wiener Akademie der bildenden Künste** fand am 26. Juli die feierliche Preisverteilung für das abgelaufene Studienjahr statt. Dieselbe wurde durch den Unterrichtsminister Konrad von Eybesfeld in Anwesenheit mehrerer Räte seines Ressorts, des akademischen Professorenkollegiums und vieler Gäste und Schüler der Akademie vollzogen. Die Feierlichkeit wurde in Verhinderung des Rektors Kundmann vom Prorektor Prof. v. Lichtenfels eingeleitet. Sodann ergriff der Unterrichtsminister das Wort, um in längerer Rede die ideale Seite der Kunst zu feiern. Von den 28 Preisträgern gehören 11 Wien, 5 Ungarn, 4 Böhmen, je 2 Steiermark und Galizien und je 1 Niederösterreich, Oberösterreich, Mähren und Italien an. Die Preise sind folgende. Allgemeine Malerschule: Eine goldene Fügersche Medaille: Alois Schram aus Wien; Eine silberne Fügersche Medaille: Richard Bitterlich aus Wien, beiden für die besten Lösungen der Aufgabe: „Austreibung aus dem Paradiese". Der Lampi'sche Preis für Aktzeichnungen nach der Natur: Joseph Höltl aus Horn in Niederösterreich. Der Gundelsche Preis für die besten Gesamtstudien: Richard Bitterlich aus Wien. Der Antikenpreis für die beste Zeichnung nach der Antike: Franz Zimmermann aus Linz. — Allgemeine Bildhauerschule: Eine goldene Fügersche Medaille: Hans Brandstetter aus Graz; Eine silberne Fügersche Medaille: Franz Vogl aus Wien, beiden für die besten Lösungen der Aufgabe „Eine Flucht". Ein Gundelscher Preis für die besten Gesamtstudien: Fritz Hausmann aus Wien. Der Reulingsche Preis für eine nach der Natur modellirte Figur:

Hans Brandstetter aus Graz. — Spezialschule für Historienmalerei (Prof. Eisenmenger): Ein Preisstipendium für Gesamtarbeiten: Maximilian Lenz aus Wien. Der Rosenbaumsche Preis für die beste Lösung der Aufgabe „Sommer“: Koloman Déri (früher Deutsch) aus Bács in Ungarn. Spezialschule für Historienmalerei (Prof. von Angeli): Ein Preisstipendium für Gesamtarbeiten: Hans Temple aus Littau in Mähren. — Spezialschule für Historienmalerei (Prof. Müller): Ein Preisstipendium für Gesamtarbeiten: Imre Csebray aus S. A. Ujhely in Ungarn. — Spezialschule des Prof. Huber: Ein Preisstipendium für Gesamtarbeiten: Felician Freiherrn von Myrbach aus Zaleszczyki in Galizien. — Spezialschule für Landschaftsmalerei (Prof. v. Lichtenfels): Eine goldene Fügersche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe „Prophet Elias am Bache Crith“: Georg Peter aus Wien. Ein Gundelscher Preis für die besten Gesamtstudien: Arpád Feszty aus O Gyalla in Ungarn. Ein Preisstipendium für Gesamtarbeiten: Othmar Brioschi aus Wien. — Spezialschule für höhere Bildhauerei (Prof. Kundmann): Ein Preisstipendium für Gesamtarbeiten: Gaetano Ghedina aus Venedig in Italien. — Spezialschule für höhere Bildhauerei (Prof. Zumbusch): Ein Preisstipendium für Gesamtarbeiten: Anton Pleszowski aus Lagiewniki bei Krakau. — Spezialschule für Graveur- und Medailleurkunst (Prof. Radnitzky): Ein Gundelscher Preis für die besten Gesamtstudien: Otto Burger aus Wien. Der Liedemannsche Preis für eine vorzüglich gravirte Medaille: Leo Zimpel aus Wien. Ein Preisstipendium für Gesamtarbeiten: Joseph Stransky aus Alt Benatek in Böhmen. — Spezialschule für Architektur (Prof. Friedrich Schmidt): Eine goldene Fügersche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe „Ein Pavillon mit Billard-, Buffet- und sonstigen Gesellschaftsräumen als Annexbauten zu einer Villa“: Karl Fröhlich aus Preßburg in Ungarn. Ein Gundelscher Preis für die besten Gesammtstudien: Max Kropf aus Bodenbach in Böhmen. Der Peinsche Preis für architektonische Schönzeichnung: Moritz Fröschl aus Wien. — Spezialschule für Architektur (Prof. v. Hansen): Eine silberne Fügersche Medaille für die nächstbeste Lösung der bereits genannten Architekturaufgabe: Geyza Mirkowszky aus Jász-Fenyszaru in Ungarn. Der Haggenmüllersche Preis für Gesamtarbeiten Joseph Chlebeček aus Chrudim in Böhmen. Ein Preisstipendium für Gesamtarbeiten: Wenzel Marek aus Prag.

Personalnachrichten.

Professor A. Ortwein in Graz, Begründer und bis vor wenigen Jahren, wo er von einem Nervenleiden ergriffen wurde, Herausgeber des im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig erscheinenden großen Sammelwerks „Deutsche Renaissance“, hat, wie wir hören, die Krankenheilanstalt Feldhof vor kurzem verlassen können und ist, völlig genesen, seiner Familie und seinem Beruf zurückgegeben. Ortwein gedenkt seine Thätigkeit künftighin vorzugsweise dem Kunstgewerbe zu widmen, wozu er bei seiner reichen Erfindungsgabe und seiner geschickten Hand in hohem Grade befähigt ist. Eine Anzahl typographischer Zierstücke, die Ortwein vor kurzem entworfen, werden demnächst den Lesern dieser Zeitschrift als Beweis der ungeschwächten Gestaltungskraft des trefflichen Künstlers dienen können.

Sammlungen und Ausstellungen.

M. B. **Die Württembergische Landesgewerbeausstellung**, welche in Stuttgart am 19. Mai feierlich eingeweiht wurde, ist in siebzehn verschiedene Gruppen geteilt, von denen die letzte der modernen Kunst, Malerei, Plastik, Architektur, Kupferstich und Radirung angehört. Es sind im ganzen 256 Nummern, darunter 103 Ölgemälde. Ausstellungsberechtigt waren alle geborenen Württemberger und die in Württemberg lebenden Ausländer. Die hauptsächlichsten Verdienste um das Zustandekommen und die ganze Anordnung hat sich der Hofmaler Hermann von Bohn erworben, ohne dessen thatkräftige Befürwortung die Kunst vielleicht gar nicht zur Ausstellung mit herangezogen worden wäre. Er hat auch das Aufhängen der Bilder geleitet und vertritt als Vorsitzender der Kunstkommission alle künstlerischen Interessen mit hingebendem Eifer. In dem vom Baurat Wolff ausgeführten stattlichen Ausstellungspalast befindet sich die Kunstabteilung auf der Galerie. Oberhalb ihrer Eingänge hat J. B. Kolb zwei dekorative Friese gemalt, welche Malerei und Skulptur in allegorischer Komposition wirkungsvoll darstellen. Das größte und eines der besten Bilder ist das Gefecht von Coeuilly von Faber du Faur, welches bei seiner Ausstellung in München bereits in diesem Blatt besprochen wurde. Louis Braun, Franz Häußler und M. Blanckarts bringen kleinere Scenen aus dem letzten Feldzuge. C. Häberlin schildert in größerer Komposition die Erstürmung des türkischen Lagers durch die Württemberger unter ihrem Prinzen Karl Alexander in der Schlacht bei Peterwardein 1716, und sein Schüler C. Zweigle den Erzherzog Karl, der vor dem Gefecht bei Cannstatt das Terrain rekognoszirt 1796, ein Erstlingswerk, das zu guten Hoffnungen berechtigt. An biblischen Stoffen ist von Karl Bäuerle in London „Hagar und Ismail“ beigesteuert. Dem klassischen Altertum entnahm R. Heck den Stoff zu seiner „Antigone“, die Sinn für edle Auffassung zeigt. Emilie Weißer stellte einen „Othello an der Leiche Desdemona's“ aus. Allegorische Stoffe behandelten: Frl. Wirth in ihrem „Frühlingsopfer“ und der oben erwähnte Häußler in seinen „Tanzenden Amoretten“. H. v. Rustige malte Scenen aus dem Leben Rembrandts und Van Dycks, C. Speier, ein talentvoller Schüler Häberlins, eine Reitergruppe aus dem 17. Jahrhundert am Brunnen und G. Mayer in München einen Mönch, der nach durchwachter Nacht bei seinen Studien eingeschlafen ist, ein koloristisch sehr rühmenswertes Bild. Mit H. Schaumanns „Schwäbischem Hahnentanz im 18. Jahrhundert“ gelangen wir zum eigentlichen Genre, das durch J. Grünewald, Louis und Reinhold Braun, Fr. Ortlieb, Th. Schütz, Th. Schmidt, A. Laupheimer, Petronella Peters, E. Hofmeister, E. Horlacher und Offterdinger vertreten wird. Die von München her bereits vorteilhaft bekannten großen „Steinbrecher“ von Friedrich Keller vermitteln den Übergang zur Landschaft, R. Ebners „Postillon“ gehört eigentlich zu den Tierstücken. Vorher aber sind noch die zahlreichen Porträts zu erwähnen, die G. v. Bohn, Graf Wartensleben, H. Läpple, Frl. Zach, L. Vogel, C. Buchner, G. Fischer, L. Horst, C. v. Kurtz, F. Kaltenbacher, R. Huthsteiner, J. G. Roßler und die bereits genannten G. Mayer, Th. Schütz, Frl. Weißer und Frl. Wirth ausgestellt haben. Auch „Eine Orientalin“ von Frl. Döring kann man dazu rechnen. In der Landschaft sind zu nennen: Der „Winter im Schwarzwald“ von Kappis und desselben „Isola bella“, Riedmüllers „Frühlingsbild“ und „Abend am Wallenstädter See“. Eberts „Buchenwald“ ziehen wir seiner „Festung in Bosnien“ vor. Von frappanter Naturwahrheit sind die Bilder von Charlotte v. Freiberg Eisenberg und A. v. Meckel, sehr hell und etwas bunt die von Keller-Reutlinger. Poetisch ist Der „Sonntagmorgen“ von Otto Baisch, recht wirksam der „Kalksteinbruch“ von G. Herdtle. H. Herdtle, P. Fr. Peters, R. Heck und J. Kornbeck gehören zu den älteren Stuttgarter Landschaftern, während uns in Nestel, Wiedmayer, Tiefenbronn, Buttersack, Drück ein talentvoller Nachwuchs entgegentritt. Schönlebers „Motiv aus Eßlingen“ ist ebenso schön wie seine „Marine“. Auch Dill und Malchers sandten prächtige Seestücke. Das Tierstück ist in hervorragender Weise durch Braith, Hermann Baisch, Chr. Mali und C. Rohde vertreten. Von Architekturbildern bringt Max Bach das Rathaus in Ulm und Robert Stieler den „Sternhof in Nürnberg“, mit welchem er als Ölmaler debutirt, nachdem er längst durch Aquarelle vorteilhaft bekannt geworden. Im Stillleben glänzt Anna Peters als virtuose Blumenmalerin. Die Damen Bieber, Bonzelius, Bronner, Neher, Gmelin und Schmidt eifern ihr in Aquarellen nach. R. Haug, die das „Damen-Caffee“ der Ausstellung mit einem wirksamen Deckengemälde schmückte, bietet im Aquarelle eine ebenso gelungene „Gefechtsscene“, der sich Keller-Reutlinger mit einem „Tambour“ würdig anschließt. In landschaftlichen und architektonischen Aquarellen wetteifern bei sehr verschiedenartiger Technik Riedmüller, G. Conz, Freiherr v. Hayn, C. Beck, Keller-Leuzinger, C. v. Kurtz und P. Fr. Peters in tüchtigen Leistungen. Unter den Zeichnungen und Kartons ist die monumentale historische Kunst durch den großen kolorirten Karton „Christus am Kreuz“ für ein Kirchenfenster in Nagold von Karl Chr.

Schmidt, die beiden großen Einzelfiguren „St. Joseph und Johannes in der Wüste predigend" von Fr. Bentele und „Die Schlacht bei Sendling" von J. Grünewald (Karton zu dem Frescobilde im Nationalmuseum in München) würdig vertreten. Eine Reihe von Illustrationen zu deutschen Märchen von Emilie Weißer zeugt von poetischer Auffassung, und ein Cyklus von sieben Kohlenzeichnungen „Die Prämirten vom landwirtschaftlichen Fest in Cannstatt" von H. Schaumann scheint uns das Beste, was wir von demselben kennen. Riedmüllers Meisterschaft in Kohlenzeichnungen ist längst anerkannt. Auch Frdr. Specht bewährt dieselbe in zwei lebendigen Jagdbildern. Theodor Volz in Cannstatt bringt eine sehr schöne Darstellung der malerischen St. Veitskapelle zu Mühlhausen a. N. E. Kräutle bietet neben seinem trefflichen Stich der Iphigenia nach Feuerbach eine Reihe guter Radirungen von Werken der Württembergischen Staatsgalerie, denen sich W. Wörndle in Wien mit andern Radirungen anschließt. In der Skulpturabteilung nennen wir die Werke von Donndorf, Scheerer, Curfeß, denen sich noch große Statuen von E. Kopp, Bach, G. Deihle, Th. Bechler, die Büsten und Reliefs von Paul Müller, Weidle, W. Rösch, die Tiere von Freiherrn v. Hayn und Aug. Specht, sehr schöne Wachsbossirungen von E. Schwenzer, eine „Madonna" in Marmor und eine „Psyche" in Bronze von Aug. Schwenzer in Wien, eine hübsche Bronzestatuette von Fremd und andere Arbeiten anreihen, die wir nicht alle erwähnen können. In der Architektur fehlen leider fast alle unsere bekannteren Meister. Dennoch findet sich auch hier viel Beachtenswertes, wenn es auch kein Gesamtbild dieses sonst hier am meisten und erfolgreichst gepflegten Kunstzweiges geben kann. Hoffentlich trägt der günstige Eindruck, den die Kunstabteilung auf jeden Besucher der Landesausstellung übt, nachhaltig dazu bei, das allgemeine Interesse für die künstlerischen Bestrebungen in Württemberg zu heben.

Vermischte Nachrichten.

Rgt. **Der Neubau für die Münchener Akademie** harrt zwar, da die Abgeordnetenkammer die dazu nötigen Mittel verweigerte, noch immer des völligen Ausbaues. Indes war der Baumeister Gottfried v. Neureuther bemüht, mit den noch vorhandenen Geldern wenigstens einige Säle soweit fertig zu stellen, daß sie von der Akademie bezogen werden können. Infolgedessen haben nun die Professoren Defregger, Max und Müller mit ihren Schulen bereits vor einigen Wochen übersiedeln können.

Rgt. **In der Hofglasmalereianstalt von Zettler in München** herrscht fortwährend die angestrengteste Thätigkeit, um den aus allen Weltteilen einlaufenden Aufträgen gerecht zu werden. Nachdem die schöne gotische Stadtpfarrkirche in Wasserburg ein prächtiges Chorfenster erhalten, hat die genannte Anstalt kürzlich zwei weitere Fenster an dieselbe abgeliefert. Das eine stellt die Jungfrau Maria dar, wie sie, von Engeln umgeben, aus der Hand des heil. Johannes die Kommunion empfängt. Das zweite zeigt den englischen Gruß. Beide Kompositionen Birkmayers sind umrahmt und nach oben abgeschlossen durch dem Stil der Kirche angepaßte, in Blumen und Rankenwerk auslaufende spätgotische Ornamente. Birkmayer gehört zu den hervorragendsten Kräften der Zettlerischen Anstalt, und seine Arbeiten, wie die von Andreas Müller, Baumeister, Hohfelder, Fürst, Glötzle und anderen beweisen, daß die Traditionen der Cornelianischen Schule bei uns noch keineswegs erloschen sind und es nur der werkthätigen Teilnahme des Publikums bedarf, sie in Fleisch und Blut der Kunst übergehen zu lassen. Neben manchem anderen beschäftigt man sich in der Zettlerischen Anstalt jetzt mit der Ausführung zweier Fenster für die Pfarrkirche in Lienz im Pusterthal, für welche auch ein drittes bestellt ist.

P. B. **Ulmer Münsterbau.** Der Alp, welcher bisher auf den Ulmern lastete, den Hauptturm ihres Münsters wegen zu schwacher Fundamente nicht ausbauen zu können, ist nunmehr von denselben genommen durch die am 17. Juli in der Sitzung des Münsterbaukomité abgegebene Erklärung des obersten Bauleiters Baurat Egle sowie des Professors und Münsterbaumeisters Beyer, welch letzterer durch seine Zurückhaltung in dieser Frage die herrschenden Bedenken eben nicht verscheuchte, daß nämlich die bisher angestellten Untersuchungen der Fundamente und deren fortgesetzte Verstärkungen die Durchführbarkeit des Ausbaues des Hauptturms ergeben haben. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen haben übrigens noch eine Überprüfung durch eine vornehmlich aus Ingenieuren bestehende Kommission zu passiren. Es ist nicht zu verkennen, daß all diese Voruntersuchungen mit kolossalen Kosten verbunden sind und die Schwierigkeiten, das nötige Geld aufzubringen, nicht wenig vermehren. Die Genehmigung zur diesjährigen Lotterie ist natürlich regierungsseitig anstandslos erteilt worden; wir wollen hoffen, daß wir das nächstemal die Zulassung der Lotterie auch in Preußen melden können.

* **Professor Wittig in Düsseldorf** hat für das Hauptportal der Düsseldorfer Kunstakademie zwei Karyatiden modellirt, welche sich durch elegante Durchbildung aller Motive und durch die Lebendigkeit auszeichnen, mit der die ganze Stellung der edeln Frauengestalten das angestrengte Stützen ausspricht. Die Kompositionen haben in den maßgebenden Kreisen so angesprochen, daß ihre Ausführung in hervorragender Größe, weil an hervorragenderer Stelle des Portals, und in edlerem Materiale, als ursprünglich bestimmt war, beschlossen worden ist.

Der neue „Katalog" der Münchener Pinakothek. Wir erhalten die nachfolgenden Zuschriften, die wir vorläufig ohne Beisatz reproduziren:

München, 25. Juli 1881.

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Gestatten Sie mir folgende Berichtigung. Herr Dr. A. von Wurzbach meint, das kleine Verzeichnis, welches ich auf den Wunsch der Bruckmannschen Kunsthandlung ausgearbeitet, sei ein offizieller Katalog, der den frühern Marggraffschen zu ersetzen bestimmt sei. Das ist aber doch, wie nur ein Blick in den Inhalt belehrt, ganz unrichtig, wie kann Herr von Wurzbach nur von den Männern, die an der Spitze der Pinakothek stehen, so etwas annehmen! Der Katalog ist reine Privatsache und hat mit dem in der Arbeit befindlichen offiziellen des Herrn Direktor Reber gar nichts gemeinsam. Von einem „Resultat der Thätigkeit der vereinigten Direktoren der Pinakothek" ist absolut nicht die Rede. Ein so harmloses Werkchen, das nur in der Art der Bädekerverzeichnisse dem dringendsten Bedürfnisse des Publikums abhelfen sollte und darum in möglichster Raschheit und Kürze angefertigt werden mußte, in dieser Weise zu besprechen, ist unglaublich. Nach dem Marggraffschen Kataloge konnte man sich eben nicht mehr finden, da drei neue Räumlichkeiten hergestellt, die Bilder vollständig umgehängt, manche nach Schleißheim versetzt und viele andere von dort hereingebracht wurden. Von einer Geldspekulation, welchen Namen Herr von Wurzbach nicht hätte aussprechen sollen, wenn er, wie er selbst sagt, an eine solche nicht glaubt, ist ebenso wenig die Rede, da ich ein für allemal als einzige Summe 100 Mark erhalten habe.

Achtungsvoll

Dr. W. Schmidt.

Hochverehrte Redaktion der Zeitschrift für bildende Kunst!

Erlauben Sie mir einige Bemerkungen zu der Zurechtweisung, welche die Direktion der k. Pinakothek in München im Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst vom 21. Juli S. 634 durch Hrn. Dr. A. v. Wurzbach erhalten hat. Auch ich will wie Recensent mich nicht aufhalten bei der Frage, ob die Umhängung der Galerie Referenten mit Recht „in jeder Beziehung als vollkommen überflüssig erscheint". Jedenfalls handelt es sich, nachdem darüber so viel in den Zeitungen gesprochen wurde, nicht mehr um das „Erraten" der Motive. Auch hätte Recensent nicht anzudeuten gehabt, daß dieselben für den „unerhörten Vorgang" mit Arrangement und Katalog „materiell" sein könnten. Heiterer ist, daß Hr. v. Wurzbach jetzt schon weiß, daß die Direktion in München keinen besseren Katalog zustande bringen werde als den Marggraffschen: ein hübscher Fall von Antizipirung der Kritik. Gegen die Rettung des Marggraffschen Katalogs soll übrigens nichts gesagt werden. Was den Bruckmann-Schmidtschen Katalog betrifft, so ist derselbe weder „ein provisorisches noch ein definitives Resultat der Thätigkeit der vereinigten Direktoren der Pinakothek" sondern reine Privatsache, welche ja keine Direktion nach den bestehenden Gesetzen hindern kann. Was die Direktion in dieser Beziehung thun konnte, war die Verhinderung des Vertriebs

des Bruckmann-Schmidtschen Katalogs in der Pinakothek, wo auch der Marggraffsche Katalog mit den nötigen Ergänzungen bis zur Stunde allein zu haben ist, und noch längere Zeit zu haben sein wird. Wir haben also nicht nötig, den neuen Bruckmannschen Katalog zu verteidigen, oder zu motiviren, warum wir den Markgraffschen in der Weise ersetzt haben, weil er eben nicht ersetzt worden ist. Es sind daher auch Hrn. v. Wurzbachs Ratschläge an die k. b. Staatsregierung völlig bodenlos, da diese doch nicht etwas beseitigen kann, was factisch in der Pinakothek nie admittirt wurde. Mit welchem Grunde demnach Hr. v. Wurzbach die Direktion mit seiner Verurteilung des Bruckmann-Schmidtschen Katalogs complizirt, liegt auf der Hand.

Dr. F. Reber.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), **Köln.** Katalog der antiken Zimmereinrichtung des Schlosses „Commende Ramersdorf" bei Obercassel am Rhein, derzeit im Besitze der Frau Baronin de Francque, geb. Comtesse de St. Remy. Versteigerung den 19. Sept. a. c. u. ff. Tage. (591 Nummern).

Zeitschriften.

The Academy. No. 480 u. 481.
Memorial to Joseph Severn. — Catalogue of the National Portrai Gallery. — R. Mitra: The antiquities of Orissa, von W. Simpson.

L'Art. No. 341–344.
Le Salon de 1881, von R. Menard. (Mit Abbild.) — Exposition de dessins de maîtres anciens au palais Poldi Pezzoli à Milan pendant le printemps et l'été de 1881, von G. Frizzoni. (Mit Abbild.) — Exposition des envois de Rome à la Villa Médicis, von M. Faucon. (Mit Abbild.) — Gruyer, Raphael peintre de portraits, von E. Véron. — Menard, Le monde vu par artistes, von E. Veron. (Mit Abbild.). — Le Salon de 1881, von P. Leroi. (Mit Abbild.). — Exposition de la Société des Amis de Arts de Bordeaux, von E. Vallet. (Mit Abbild.). — Vasari et la critique moderne, von E. del Monte. (Mit Abbild.). — Exposition de la „Royal Academy" et de la „Grosvenor Gallery", von J. Comyns Carr. (Mit Abbild.).

Gazette des Beaux-Arts. No. 289.
L'architecture et la sculpture à l'hôtel Carnavalet, von A. de Montaiglon. (Mit Abbild.) — Le Salon de 1881, von J. Buisson (Mit Abbild.) — Du role du mouvement des yeux dans les émotions esthétiques, von G. Gueroult — Notes sur les musées de Marseille et de Lyon, von Cl. de Ris. — E. de Goncourt, La maison d'un artiste, von L. Gonse. (Mit Abbild.).

Journal des Beaux-Arts. No. 13.
Le musée imperial de Vienne.

Nederlandsche Kunstbode. No. 30.
Over de beschrijving der schilderwerken in de Oranjezaal in het Huis in 't Bosch te's Gravenhage. — Rembrandt gehuldigt. — De Kunst in Nederland in 1880.

Gewerbehalle. No. 8.
Bronzekandelaber in der Certosa bei Pavia von Fontana und Thunklopter aus Verona (16. Jahrh.). — Holzschnitzereien vom Chorgestühl der Kirche S. Severino in Neapel. — Moderne Entwürfe: Eichene Möbel eines altdeutschen Speisezimmers; entw. von Ihne und Stegmüller, ausgef. von Fr. Hege. — Emaillirte Flasche mit Präsentirteller von F. Boucheron. — Grabmal aus weisslich gelben Sandstein; entw. u ausgef. von R. Dietebach — Schmuckgegenstände von den Häusern L. Falize und Lamarche Vinit in Paris. — Tischdecke; entw. von K. Uhlmann, ausgef. von S. Fränkel.

Magazine of Art. No. 10.
Pictures of the year: IV. (Mit Abbild.) — How Oxford was built. II, von M. Hawke. (Mit Abbild.) — Our living artists: Keeley Halswelle, von W. Fenn. (Mit Abbild.) — The black-and-white exhibition at the Dudley Gallery. (Mit Abbild.) — Christchurch, Hampshire, von T. G. Bonney. (Mit Abbild.) — Art at the Antipodes, von St. Thompson. — English birds and their haunts von G. Allen. (Mit Abbild.) — The Salon of 1881, von J. Forbes-Robertson. (Mit Abbild.) — Bundles of rue: Lives of artists recently deceased, von R. J. Lane. — „Lost riches", statue by E. Buti. (Mit Abbild.) — The Pre-Raphaelite brotherhood, von W. M. Rossetti. — Fairford windows, von E. S. Roscoe. (Mit Abbild.) — „The misser"; from the painting by E. von Blaas. (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe. No. 8.
Rückblicke auf die Esposizione di arte antica zu Florenz, von Fr. O. Schulze. (Mit Abbild.) — Die Metallfunde in Olympia. — Preisausschreiben kunstgewerblicher Entwürfe in München. — Kunstgewerbemuseum zu Berlin. — Die Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer in Halle a/S. (Mit Abbild.) — Das Industrie- und Gewerbemuseum zu St. Gallen. — Beilagen: Grübel-Denkmal; Persische Fayence-Teller; Moderner Goldschmuck.

Deutsche Bauzeitung. No. 57—59.
Martin Gropius, von J. E. Jacobsthal. — Das neue Empfangsgebäude des Central-Bahnhofs in München. (Mit Abbild.) — Die Allgem. baugewerbliche Ausstellung zu Braunschweig 1881.

Inserate.

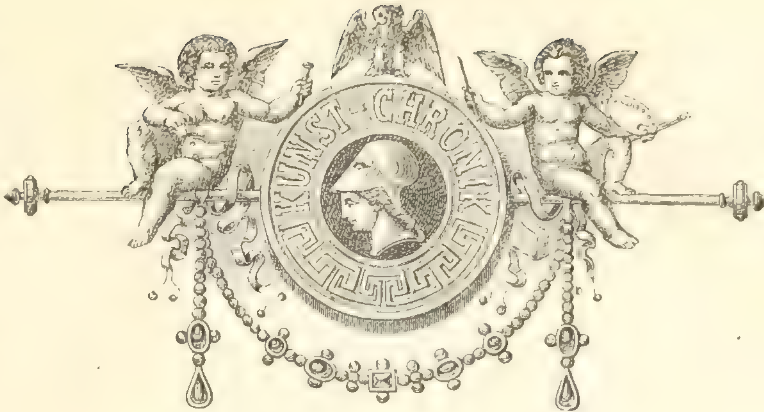
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

1. September.



Nr. 42.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Sommerausstellung der Royal Academy in London.

Die Konkurrenz, mit welcher seit einer Reihe von Jahren die Royal Academy-Ausstellungen von der neu erstandenen Großvenorgalerie bedroht worden sind, erweist sich von Jahr zu Jahr als ungefährlicher für erstere. Es versteht sich von selbst, daß ein Privatunternehmen, wie es eben die Großvenorgalerie ist, weder in maßgebenden Künstlerkreisen noch auch im Publikum eines autoritativen Ansehens sich erfreuen kann. Angeblich sollte hier dem Parteiinteresse der sogenannten **Präraffaeliten Spielraum gegeben werden, um damit auf das große Publikum zu wirken. Der Erfolg hat diesen Erwartungen nicht im mindesten** entsprochen, und heutigentages sind es mehr die Bilder von Mitgliedern der Royal Academy wie Alma **Tadema u. a., welche in den beschränkten Räumen der** Großvenorgalerie das größte Interesse erwecken, als die irgend eines aus der Schar der Präraffaeliten. Es dürfte wohl hier ein Wort der Erklärung am Platze sein über die merkwürdige Fiktion, welche der Tendenz dieser aristokratisch sein wollenden Kunstschule zu **Grunde liegt. Dank der Beredsamkeit des Kunstphilosophen** Ruskin hat sich in der ihm zugewandten Partei die Idee festgesetzt, mit Raffael sei schon Verderben **und Verfall in die Kunst gekommen, und um gleichsam** den supponirten gefährlichen Einfluß des Urbinaten recht an den Pranger zu stellen, suchen sie, die Opposition **gegen Raffael auf die Fahne schreibend, die moderne** englische Kunst ihres Teiles in die Bahnen der Früh-Florentiner und Früh-Umbrer zurückzuleiten. Man **könnte das Problem interessant nennen, welches diese** spätgeborene englische Spezies des Kunstnazarenertums sich gestellt hat. Doch bis jetzt hat die Ruskinsche Dialektik noch keine Toten erweckt, und ich möchte wohl **fragen, welchem der Partei fernstehenden und vorurteilsfreien Kunstfreund es geglückt sei, in Bildern dieser** Präraffaeliten von frühflorentinischer Formenwelt — des Geistes und der Gedankenwelt ganz zu geschweigen — auch nur eine Ahnung zu bekommen. Die Schule **ist offenbar in der Auflösung begriffen. Tüchtige** Kräfte, welche sich früher ihr zuzählten, haben auf die Dauer an der Absurdität keinen Geschmack finden können. Einzelne von ihnen sind geradezu in das gegnerische Lager der Royal Academy übergegangen, und während **in früheren Jahren Bilder der präraffaelitischen Richtung** in den Sommerausstellungen der Royal Academy **gar nicht zugelassen wurden, haben neuerdings bessere Leistungen der Schule dort selbst ein Asyl gefunden. Daneben spielen wenigstens in diesem Jahre Werke** kontinentaler Meister eine größere Rolle, als es bisher der Fall war.

Daß die modernste englische Kunst unabhängig von der französischen eine Sonderstellung behauptet, **möchte ich nicht ihr geringstes Verdienst nennen.** Ja, wer in diesem Jahre Gelegenheit genommen hat zu **vergleichenden Studien im Pariser Salon und in der Londoner Akademie, wird nicht umhin können, von ganzem Herzen** dem für die französische Kunst so interessirten gegenwärtigen französischen Unterrichtsminister Jules Ferry beizustimmen, welcher bei der Preis**verteilung im Salon mit großem Freimut behauptete,** die französischen Künstler müßten jetzt doppelte An-

strengungen machen, wenn sie ihre traditionelle Suprematie den Künstlern anderer Nationen gegenüber auf die Dauer behaupten wollten. Die technischen Prozeduren sind diesseits und jenseits des Kanals immer verschieden gewesen. Sie beruhen auf Traditionen, und die Entscheidung über ihre Vorzüge wird nicht so leicht endgültig ausgesprochen werden. Wenn es wahr ist, daß Führer der Royal Academy, wie Sir F. Leighton, Edw. J. Poynter, Calderon, Armitage u. a. teilweise in Paris ihre Lernzeit verbrachten, so ist es doch nicht minder gewiß, daß ihrer künstlerischen Selbständigkeit dabei nicht im mindesten Abbruch geschehen ist. Andererseits wird es jetzt in Frankreich von maßgebender Seite durchaus nicht bestritten, daß einer ihrer ersten und einflußreichsten Maler, Decamps, dem Einfluß der englischen Kunst wesentliche Züge seiner künstlerischen Eigenart verdankt.

Will man ein zusammenfassendes Urteil über die Ausstellung in der Royal Academy fällen, so wird man vor allen Dingen von dem wohlthuenden Eindruck sprechen müssen, welchen die Wahl und Behandlung der Gegenstände durchgehends macht. In den historischen Kompositionen ist ebensowenig wie im Porträtfach jener im Pariser Salon uns geradezu widerwärtig anmutenden Sucht gehuldigt, das Auge gewaltthätig zu fesseln. Welch ein enormer Abstand besteht nicht allein in der Behandlung religiöser Stoffe! Muß man es nicht für ein Wahrzeichen des verkommensten Geschmackes und einer, man kann nur sagen abgehausten Phantasie nehmen, wenn man im Salon Bilder ausstellt, wie jene Gruppe überlebensgroßer prähistorisch-ungeschlachter Kretins, die mit der unglaublichsten Stupidität eine trostlose Einöde durchtraben. Man kann sich hier ebensowenig eines Lächelns über den schlechten Witz enthalten, wenn man die Etikette liest „Die Familie Kains", als bei jenem andern Bilde, wo eine nackte weibliche Figur in einem Kornfeld ausgestreckt liegt, angegafft von einem des Weges kommenden bornirten Schweinehirt im landläufigen Kostüm, der nach der Zumutung des Kataloges, alles Ernstes „Heil. Antonius" sich nennen lassen soll.

Die religiösen Darstellungen in der Royal Academy nehmen in diesem Jahre eine ganz besonders hervorragende Stellung ein. In erster Linie ist hier die Scene aus dem antiken Ephesus mit dem Titel „Diana oder Christus" zu nennen, eine figurenreiche Komposition von E. Long. Das Bild erregt das größte Aufsehen. Eine junge Christin wird vor einen Opferaltar geführt, umringt von zahlreichem Volk, von Richtern, Priestern und Militär. Ein vornehmer Grieche sucht in eindringlichen Zuflüsterungen die Heldin zu überreden. Es ist gerade die Situation gewählt, wo diese den dargebotenen Opferweihrauch mit leiser Handbewegung abweist. Der Ausdruck besonders der Gesichtszüge ist eine glückliche Vereinigung von Entschlossenheit, von Bewußtsein der verhängnisvollen Situation und von echt weiblicher Gemütsstimmung, womit das in den Gestalten der Umgebung verschiedenartig charakterisirte Mitleid in harmonischem Kontrast steht. Dabei übersieht man gern einzelne Mängel der Detailbehandlung. Sir F. Leighton schildert mit ergreifender Einfachheit die Erweckung des Sohnes der Sunamitin durch Elisa, während E. Armitage in einer imponirenden Aktstudie Simson den Löwen kopfüber schleudern läßt. Eine geniale Begabung zeigt F. W. Lawson in seiner Darstellung des Gastmahls im Hause des Pharisäers mit Jesus und der Sünderin im Vordergrunde. Unbeschadet der direkten Anlehnung an das Vorbild des modernen Orients in der Auffassung der Figuren ist hier eine hochpoetische individuelle Charakteristik gegeben, wie sie Malern orientalischer Sittenbilder kaum bisher geglückt ist. Ein blasser Ton von silberartigem Glanze giebt den Farben einen reizvollen Duft.

Unter den Geschichtsbildern im eigentlichen Sinne des Wortes ist nichts von außergewöhnlicher Bedeutung namhaft zu machen. Illustrationen der englischen Geschichte überwiegen hier. Ausführliche Kommentare im Kataloge bieten die willkommene Lösung der gemalten Rätsel unserer englischen Geschichtskenntnis; denn das Was ist und bleibt im Vordergrunde des Interesses. Eine mittelalterliche Schlachtfeldscene von R. Hillingford soll den Ursprung des Motto's der Prinzen von Wales: „Ich dien" illustriren. S. Lukas malt Karl I., Abgesandten von Gloucester Audienz erteilend, und A. C. Glow mit glücklicherem Erfolge Montrose in Kilsyth. Unmittelbares Interesse erwecken einige moderne Schlachtenbilder. Hier ist zuerst C. Crowe's Explosion des Kaschmirthores von Delhi im indischen Aufstand von 1857 namhaft zu machen. Landschaft und Figuren sind gleicherweise bedeutend. Das Interesse an dem Aufregenden der Situation steigert sich durch die lebensvolle Schilderung des englischen Heroismus. Eine lebendige Darstellung aus den neuesten afghanischen Feldzügen ist R. C. Woodville's figurenreiches Bild der Erstürmung von Kandahar durch ein schottisches und durch ein eingeborenes Regiment. Das militärische Kostüm und der Typus der Landschaft gewähren hier Vorteile, wie sie mancher Schlachtenmaler wohl vergeblich sich wünscht, aber ihre sachgemäße Verwertung ist doch nur da möglich, wo mehr, als es hier der Fall gewesen sein kann, das Naturstudium im Dienste einer schöpferischen Phantasie steht. Äußerst glücklich ist die berühmte Schlachtenmalerin Elisabeth Butler in der „Verteidigung von Korke's Drift", jener tragischen Episode aus dem Zulukrieg, welche de Neu-

ville neuerdings mit nicht minderem Erfolg verherrlicht hat. An dem Bilde von Mrs. Butler ist vor allem die dramatische Belebung der Komposition, die männliche Energie in der Charakteristik und die gelungene Durchführung, welche das Niveau von Amateurleistungen weit überragt, hervorzuheben. Weniger ansprechend ist der dumpfe gelbrote Ton, welcher die Wirkung der Farben fast zur Bedeutungslosigkeit herabdrückt.

Der größte Kolorist unter den Malern der Royal Academy ist ohne Frage Alma Tadema. Das einzige von ihm ausgestellte Bild, „Sappho", ist zwar streng genommen weniger der historischen Malerei als dem Genre beizuzählen, aber schwerlich dürfte eines der Historienbilder mehr archäologische Gewissenhaftigkeit und wahrhaft geschichtlichen Instinkt, wenn man so sagen darf, an den Tag legen als diese reizende Idylle. Tadema's Bilder gehören schon in ihrer Anlage, in der perspektivischen Konstruktion zu den bedeutendsten Erfindungen. Doch dies ist ihm nur unerläßliche Voraussetzung eindringlicher Überzeugung, welche nicht allein aus der Solidität der brillanten Farbenbehandlung, sondern auch aus der strengen Gewissenhaftigkeit in der Behandlung der zahlreichen Details sich ergiebt. Die Wissenschaft Tadema's macht seine Bilder eigentlich nur gründlich gebildeten völlig genießbar; wenn sie trotzdem in weitesten Kreisen populär geworden sind, so beruht das wohl auf der Meisterschaft, mit der er auch dem Fremdartigsten den Stempel der Intimität aufzudrücken versteht.

In eine Welt verwandter Ideale versetzt uns Sir Fred. Leighton mit dem hochpoetischen Dreifigurenbilde eines antiken „Idylls". Zwei unter einer Eiche gelagerte Griechinnen von aristokratischer Erscheinung lauschen dem Spiele eines Flötenbläsers, während im Hintergrunde eine an den Unterlauf des Tiber und an das Kap der Circe gemahnende, in tiefgestimmtem Farbenspiele erglänzende Landschaft in Scirocco-schwülem Dämmer liegt. E. J. Poynter, der Direktor der Kunstschule des South Kensington Museum, von dem die Ausstellung in der Regel epochemachende historische Kompositionen der Antike aufweist, stellte diesmal nur die unterlebensgroße Halbfigur einer Helena aus, ein Meisterwerk feiner koloristischer Stimmung, präziser Durchführung und psychologischer Wahrheit; außerdem zwei moderne Porträts. Hier mögen auch die beiden Idealporträts von der Hand des Präsidenten der Royal Academy Erwähnung finden: „Viola" und „Bianka", Porträts, welche in dem Dufte ihrer traumhaften Erscheinung jeden Gedanken an das Modell vergessen machen. Sir Fred. Leighton bezeichnet nach dieser Seite den Gegenpol der malerischen Interessen eines Millais, bekanntlich des gefeiertsten englischen Porträtisten unserer Tage. Millais, den man vielleicht den englischen Frans Hals nennen dürfte, huldigt einem breiten Vortrage bei energischer Charakteristik. Seine Auffassung ist immer sprechend und wahr. Künstlerisches Arrangement ist ihm durchaus fremd. Seine Inspiration ist sichtlich von dem Eindruck der momentanen Erscheinung geleitet und bestimmt. Zarte Saiten werden von ihm kaum jemals angeschlagen. Im Gegenteil, die männliche Natur seiner Muse neigt nicht selten zur Brutalität. Ich nenne hier zuerst sein Porträt des Earl of Beaconsfield, freilich unvollendet geblieben, aber auch so wohl kaum des Meisters würdig. Das Ideal der Leibhaftigkeit, aber nicht leicht mehr als dies, spricht aus den Porträts des Reverend John Caird und des Baronett Sir Gilbert Greenall. Das einzige Porträt in voller Figur, Lord Wimborne, dürfte, nach meinem Dafürhalten, unter allen wohl die Palme verdienen. Der Millais'sche Realismus feiert hier entschieden einen Triumph. Ein anderes Bild des Meisters findet indes mehr Bewunderung, Cinderella, das lebensgroße Genrebild einer Straßenfegerin in Schmutz und Lumpen. Die Bekanntschaft mit der öffentlichen Armut in der Hauptstadt ist die unerläßliche Voraussetzung der Empfänglichkeit für diese besondere Spezies von Poesie. Wie im vorigen Jahre das Selbstporträt von Millais sein Meisterwerk in der Ausstellung war, so ist dieses Jahr unter den zahlreichen Bildern von Sir Fred. Leighton sein eigenes Porträt vielleicht auch seine glücklichste Leistung, was umsomehr überrascht, als Leighton als Porträtist kaum bekannt war. Aber Millais sowohl als Leighton waren von der Direktion der Uffizzi in Florenz zur Einsendung ihrer Selbstporträts für den berühmten historischen Porträtsaal der Maler aufgefordert worden. Die beiden Bilder werden in Florenz, wenn einmal aufgestellt, umsomehr Interesse erregen, als dort in den letzten Jahren von nordischen Künstlern, besonders aber von deutschen, wahrhaft Bedauerliches zur Ausstellung gelangt ist.

Unter den Porträtisten der Royal Academy sind noch mehrere teilweise weniger bekannte namhaft zu machen, welche ganz Bedeutendes geleistet haben. So F. Hall mit dem Porträt des Rev. E. H. Cradock und des Generalmajer Sir H. Rawlinson, J. Sant mit dem Doppelporträt der Töchter von A. Wilson Esq. und S. C. Horslay mit dem Breitbild von Mr. und Mrs. Edward Temlin, nicht zu vergessen der durch Distinktion und eingehendes Studium hervorragenden meist lebensgroßen Porträtfiguren von R. Lehmann.

Eine eigentümliche Stelle nimmt wie gewöhnlich das volkstümliche Genre ein. Die Bedeutung desselben kann nur aus der Natur des Privatlebens und des öffentlichen Lebens in England recht gewürdigt und verstanden werden. Vielleicht ist das Wesen der Sache

damit getroffen, wenn man auf die behagliche Prätentionslosigkeit hier zu Lande als die Voraussetzung dieses Genre hinweist. Man verlangt nicht nach dem Salz der Karikatur, nach dem gemalten Witz und noch weniger nach der Travestie. Ebenso wenig wird aber auch das Genre von der moralischen Tendenz beherrscht. In Frankreich wäre diese Art Genre kaum lebensfähig, hier in England läuft sie der historischen Kunst den Rang ab. Es sind Situationsmalereien, in denen sich niederländische Traditionen fortzupflanzen scheinen. Die Erfindungen haben in der That nahe Berührungspunkte mit den Gesellschaftsbildern eines Metsu, Terborch und Pieter Codde und den Gruppirungen eines Le Duc, während in den Porträts gern den Arrangements eines Coques der Vorzug gegeben wird. Im Stile Hubert Herkomers und dabei hinter dem Vorbild — wenigstens wie es in diesem Jahre hier sich repräsentirt — keineswegs zurückstehend ist das „Endlich" von A. Stocks: ein heimkehrender Soldat tritt unvermutet in das Wohnzimmer seiner Mutter, einer altersgrauen würdigen Bäuerin. F. Dicksen schildert mit allegorischen Beziehungen lustwandelnde Paare, welche einen Trödler mit Kruzifixen passiren. G. D. Leslie's „Henne und Küchlein" führt uns spielende Mädchen nicht ohne lebendigen Humor und mit viel natürlicher Grazie vor. Der Besuch eines englischen Bischofs im zoologischen Garten von Marks hat in der witzigen Gegenüberstellung desselben mit gravitätischen Störchen nichts Offensives. Es ist unmöglich, aus der Menge auch nur das Bedeutendste namhaft zu machen. Die wenigen tendenziösen Bilder, welche die Absicht zur Schau tragen, Nervenschwache zu affiziren, übergeben wir absichtlich. Wenn Künstler, selbst solche, welche ihren Ruhm bereits festgegründet haben, mit haarsträubenden Situationen oder mit furchtbarem Unglück zu Wasser oder zu Lande uns unterhalten wollen, so kehrt man ihnen besser sofort den Rücken. Roman- und Zeitungsschreiber besorgen das Geschäft besser und billiger. Die beiden Gemälde von Frith: „Swift und Vanessa" und die moderne figurenreiche Darstellung einer Abreise von Hochzeitsleuten zeigen die gewohnte technische Vollendung und dabei mehr Sinn für Farbenharmonie als die meisten Werke aus der Glanzzeit des Künstlers.

Ein gerechtes Urteil über die englische Landschaftsmalerei wird immer gewisse klimatische Eigentümlichkeiten mit in Ansatz bringen müssen. Das Überwiegen des Violett in den schottischen Wald- und Gebirgslandschaften muß mit der Natur des Landes Unbekannte befremden, bei den Einheimischen ist es ein wesentlicher Charakterzug ihres poetischen Naturgefühls. Die englische Atmosphäre ist dunstreicher als die des Kontinents, die Konturen der Landschaft treten nur matt hervor, die Luft lagert sich körperhaft zwischen das Auge und das landschaftliche Objekt schon bei mäßiger Distanz. Unter den Holländern ist es nur Adriaen van de Velde, welcher die Natur gleichsam unter dem Schleier der Atmosphäre sieht und so darstellt. Seit Jahrzehnten ist das Bestreben der englischen Landschaftsmaler darauf gerichtet, das atmosphärische Leben zum Ausdruck zu bringen. In der gegenwärtigen Ausstellung sind die Sumpflandschaft von E. Lawson und die Februarlandschaft von B. W. Leader wahre Meisterwerke dieser Richtung. R.

Die badische Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung in Karlsruhe.

Diese am 31. Juli eröffnete sehenswerte Ausstellung zerfällt in drei Abteilungen: I. Moderne Kunst-Industrie; II. Kunstgewerbe der Vergangenheit; III. Moderne Kunst.

Die moderne Kunstindustrie zeigt einen bedeutenden Aufschwung; überall fühlt man den segensreichen Einfluß heraus, den die Kunstgewerbeschule unter der Leitung von Gustav Kachel mit ihrem genialen Erfinder C. Hammer ausübt. Länger bekannt sind die trefflichen Entwürfe, die Hermann Götz und andere dem Kunsthandwerk geliefert haben. — In der dritten Abteilung sieht man alle Karlsruher Meister der Malerei vereinigt, Keller, Kanoldt, Hoff, Tuttine, Volz, Dittweiler und andere, alle mit guten Arbeiten vertreten. Von plastischen Arbeiten sind zwei kolossale Engelfiguren von Heer und zwei gewaltige Löwen von Volz vorhanden. — Der Bestand an älteren Bildern, zwischen den Abteilungen II und III geteilt, ist nicht groß. Hervorzuheben wären nur einige altdeutsche Werke aus Donaueschingen; die Bestände der Galerien in Karlsruhe und Mannheim durften nicht angetastet werden.

Das Hauptinteresse konzentrirt sich für uns in der Abteilung II, in welcher mit Mühe und Aufwand die hervorragendsten kunstgewerblichen Altertümer aus öffentlichem und aus Privatbesitz innerhalb des Großherzogtums Baden zusammengetragen worden sind. Die Aufstellung, teilweise in Kästen, teilweise aber auch in vollständig ausgebauten Kapellen und Gemächern, ist von Professor C. Hammer. Wir wollen flüchtig nur einiges besonders wichtige hervorheben, bemerken aber im voraus, daß man von dem Werte des Ganzen, der sich erst dem Studium erschließt, dadurch keine genügende Vorstellung gewinnt. Unter den romanischen Arbeiten steht obenan das Kreuz von St. Trutbert aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. (Beschrieben im Freiburger Kirchenblatt.) Ferner ein Aquamanile aus der Kirche in Adern, Simson mit dem Löwen

darstellend, welches zu den seltensten Stücken dieser Art gehört. Der Weihwasserkübel von Reichenau, jetzt im Besitze des Fürsten von Hohenzollern in Sigmaringen, scheint, anderen Annahmen entgegen, schon dem 9. Jahrhundert anzugehören. Die Wände des romanischen Raumes sind bedeckt mit Kopien neu entdeckter Wandgemälde auf Reichenau Oberzell und der länger bekannten im Insel-Hotel zu Konstanz. Es ist ungemein lehrreich, diese beiden Arbeiten, die jedenfalls erst unserem Jahrtausend angehören, nebeneinander studiren zu können.

Aus früherer Zeit ist ein Reichenauer Reliquiar mit den zwölf Aposteln, in Silber getrieben, noch ganz im Stile der Antike, etwa aus dem sechsten Jahrhundert.

Ungemein zahlreich sind die Werke, die der spätgotischen Stilperiode, dem Übergange vom 15. zum 16. Jahrhundert, angehören, so Kruzifixe, unter welchen einzelne, die vom Typus abweichen, besonders interessant sind, sowie Gobelins mit anmutigen Sprüchen. Einige große Buchdeckel mit Kreuzigungsgruppen und Heiligen, fast in vollem Relief, zeigen zum Teil die Fortsetzung des im Kreuze von St. Trutbert adoptirten Kanons. Von zwei Trinkhörnern, jedenfalls als Gegenstücke gearbeitet, ist das eine mit einem langen Ave verziert, während das andere mit den Attributen der Narrenweisheit versehen ist. Die Zusammenstellung einer Reihe von Monstranzen hat ergeben, daß fast alle von einem Maße sind. Die reichste unter ihnen kommt aus Überlingen, wo sich überhaupt ein ganz seltener Schatz von Silbersachen erhalten hat.

Das 16. Jahrhundert ist, außer durch kirchliche Geräte, besonders durch Stickereien vertreten, unter welchen man Stücke allerersten Ranges, nicht nur der Betrachtung, sondern auch des Studiums würdig vorfinden wird. Ein Antipendium (Graf Norman) z. B. steht vielleicht einzig in seiner Art da.

Wie reich und von welcher Gediegenheit die kunstgewerbliche Produktion aus der Zeit des Überganges vom 16. zum 17. Jahrhundert und speziell vor dem Beginne unseres großen Religionskrieges war, lehrt ein Blick auf die hervorragendsten Arbeiten der Goldschmiedekunst und der Holzschnitzerei, welche hier vertreten und durch Jahreszahl oder andere Kennzeichen als dieser Periode angehörig verbürgt sind. Ein Kelch der katholischen Kirche in Karlsruhe, von einem Metternich, Dekan in Speier gestiftet, später aber in Brüssel aufbewahrt, sucht seinesgleichen. Mit dem Bistum Speier fiel er an Baden und kam als Geschenk des ersten Großherzogs Karl Friedrich an seinen jetzigen Aufbewahrungsort. Die Par von Überlingen, von Ebenholz und Silber, sehr fein im Detail, wenn auch etwas schwach in der Komposition, verdient auch außerhalb der Grenzen des engeren Vaterlandes bekannt zu werden.

Von den Silberarbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts sind gewissenhaft alle Stempel und Marken gesammelt worden. Es hat sich daraus ergeben, daß die bereits edirte Nürnberger Goldschmiedeliste noch bedeutender Erweiterungen bedarf. Das Absatzgebiet der Augsburger Arbeiten kann nach den Erfahrungen, die hier zu sammeln sind, gar nicht weit genug gezogen werden. Es findet in Deutschland seine Grenzen nicht an den Fürstenhöfen, nicht an den Klöstern, sondern fast einzig an den Städten, die ihr eigenes Regiment führten.

Überlingen, Villingen, Gengenbach bewahren fast nur Arbeiten der eigenen Stadt. Sie stehen nicht auf der Höhe der guten Augsburger Arbeit, aber mit Nürnberg und München können sie sich wohl messen. Gerade Überlingen produzirt noch nach dem dreißigjährigen Kriege Arbeiten, welche von den Traditionen der älteren Zeit nicht so sehr abweichen, wie es in anderen Landesteilen der Fall ist.

Daß die Produkte der Frankenthaler Porzellanfabrik hier vielseitig vertreten sein würden, stand zu erwarten, aber auch Elsässer Fayencen und die vielen Porzellanfabriken Mitteldeutschlands sowie Steingutarbeiten sind sehr gut repräsentirt. Eine Spezialität mit Proben vom 16. bis zum 18. Jahrhundert bilden die Ofenkacheln, welche genügen werden, die Würdigung einiger bekannter Meister zu erleichtern und vorzüglichen unbekannten Werken den Namen ihrer Verfertiger wiederzugeben.

Unter den Glasgemälden, deren Reihe schon mit dem 14. Jahrhundert beginnt, befinden sich Arbeiten von vorzüglicher Technik und nach Zeichnung allererster Meister.

Der Ausstellungsraum schließt mit einem Zimmer, ausgestattet in der nüchternen Gediegenheit des Empirestils. Daran schließt sich in interessantem Kontrast eine orientalische Abteilung mit wunderbaren Teppichen, Geräten und Kostümen. Wen das Studium von Miniaturen interessirt, der findet hier ein Material beisammen, wie es ihm selten geboten werden kann. Freiberg, Heidelberg, das Generallandesarchiv und die Landesbibliothek in Karlsruhe, einzelne Stadtbibliotheken und zwei verständnisvolle Privatsammler haben ihr Bestes hergegeben.

Ein kurzer populärer Führer orientirte vorläufig den Besucher; dann ward ein vollständiger Katalog mit diplomatisch genau aufgenommenen Inschriften und Jahreszahlen, Stempeln und Zeichen ausgegeben.

Marc Rosenberg.

Korrespondenz.

Venedig, Mitte August 1881.

Bekanntlich wurden die Restaurationsarbeiten an S. Marco wieder aufgenommen, nachdem der dieselben leitende Architekt einer aus Künstlern und Kunstgelehrten gebildeten, ihn überwachenden Kommission unterstellt worden war. Dem durch frühere Berichte in diesen Blättern erweckten Interesse Rechnung tragend, kann über den Stand der Arbeit nun Folgendes berichtet werden. Es hatte die durch ganz Europa gehende Opposition die günstige Wirkung, zunächst den Plan einer gänzlichen Abtragung der Markusfassade fallen zu lassen, und man versucht nun wiederholt, alles durch Klammern zu sichern, zerbröckelte Marmortafeln auszubessern u. s. w. Man begann damit zur äußersten Linken. Das älteste Mosaik der Fassade in der Thürlünette ward restaurirt, ebenso das der nächst liegenden, die Einbringung der Leiche des heil. Markus und Begrüßung durch den Dogen darstellend, jene wirkungsvolle farbenreiche Komposition von Sebastian Rizzi vom Jahre 1728, in welcher der Künstler so glänzendes Zeugnis von der unerschöpflichen Triebkraft des alten Stammes venetianischer Kunst ablegte. Auch der darunter befindliche, reich mosaicirte Fensterbogen ward gründlich restaurirt und funkelt nun wieder in seiner geheimnisvollen Pracht. Das Gerüst rückte dann weiter nach den vier Pferden und den eingesetzten Reliefs hin. Erstere sind gegenwärtig durch Streben gestützt. Zugleich verschwanden die beiden Portale zur Rechten unter dem hier üblichen Bretterverschlage. Auch dort werden die schiefstehenden Säulen in Ordnung gebracht. Es kann mit Genugthuung bezeugt werden, daß alles mit viel mehr Sorgfalt und Schonung vorgenommen wird, als dies früher der Fall war. Der gotische Aufsatz mit seinen Statuen über dem Rundbogen der oberen Reihe zur äußersten Rechten ward abgetragen, da sein Einsturz drohte. Obgleich nun sämtliche gotische Aufsätze nach vorn baldachinartig überneigen, so wollte doch der Architekt Meduna alles lotrecht wieder aufrichten und ließ in diesem Sinne arbeiten. Dem widersetzte sich die Kommission. Es trat Stillstand in der Arbeit ein. Der Architekt scheint endlich nachgegeben zu haben, da die Arbeit wieder aufgenommen und nun nahezu vollendet ist. Schade, daß es nicht möglich ist, den Spitztürmchen oder wenigstens den sie umgebenden Zinnenbekrönungen die alte Vergoldung wiederzugeben, wie dies Gentile Bellini's große Markusprozession in der Akademie uns lehrt, wo die Kirche sich in ihrer ehemaligen Pracht zeigt. Im Innern der Kirche ist die Restauration der Taufkapelle weitergeschritten, ebenso die der Kapelle Zeno.

Am Dogenpalaste ward dieser Tage die nach dem Molo zu gelegene Seite fast ganz vom Gerüste befreit, und man sieht nur noch bis zum bevorstehenden Feste das Eckkapitäl unter einem Bretterhäuschen verhüllt, da dessen Verbesserung, welche seiner Zeit so viel von sich reden machte, noch immer nicht zum guten Ende gediehen ist. Außerdem ist die ebenerdige Halle in ihrer Wölbung noch nicht ganz beendet. Im Dogenpalaste selbst werden seit Monaten die im Depot befindlichen Gemälde, seit 30—40 Jahren gerollt, auf Keilrahmen gebracht, um gewisse Säle, welche sonst unzugänglich sind und für den Geographenkongreß nötig wurden, zu dekoriren, und diese Bilder dem öffentlichen Urteile zu unterwerfen. Desgleichen wird im Akademiegebäude eine Ausstellung alles dessen veranstaltet, was seit Jahrzehnten kein Auge gesehen.

Auf dem Campo S. Stefano gräbt man die Fundamente für das Monument Tomaseos, welches Barzaghi in Mailand vollendet hat und welches ebenfalls bei Gelegenheit des Festes enthüllt werden wird. Auch spricht man davon, Goldoni's Standbild von Dal Zotto bei dieser Gelegenheit auf dem Campo S. Bartolomeo der Stadt zu übergeben.

Für Errichtung eines Monumentes des Marco Polo hat sich ein Komité gebildet, und bei der sehr hierfür geeigneten Versammlung der Geographen wird dessen Errichtung beschlossen werden. Es waren schon der Stadt vom Kaiser von Österreich 80000 Gulden geschenkt worden, um dem großen Seefahrer ein Denkmal zu errichten. Man verwendete jedoch diese Summe beim Wiederaufbau des Fondaco dei Turchi. Marco Polo mußte warten. Man sieht, noch selten herrschte in Venedig solche Rührigkeit, solch guter Wille, den vielen Fremden, welche, wie man hofft, kommen sollen, Venedig im besten Lichte zu zeigen, alte Schäden auszubessern, neues zu unternehmen und zu beschließen. So ließ auch noch schnell das Municipium seine beiden Paläste fertig restauriren. Es wurden zu Aller Wohlgefallen die beiden abscheulichen, fast ebenerdig befindlichen Balkons am Palazzo Farsetti entfernt und die Vorhalle auch an diesem Palaste, wie schon früher am Palazzo Loredan, in ihrer ursprünglichen Schönheit hergestellt. Die Vorhalle des letzteren ward überdies von oben bis unten mit Marmortafeln belegt, welche die unzähligen Namen der für Venedigs Befreiung im Jahre 1848 Gefallenen tragen.

Die Via Garibaldi bei den Giardini publici fand man für gut mit Bäumen zu bepflanzen, mit Asphalt zu belegen und steinerne Ruhebänke anzubringen, wie dies schon vor einiger Zeit mit Rioterra dei Geonati geschehen, jener freundlichen von der Akademie zu den Zattere führenden Straße. Wichtiger, wenn auch nicht zu den künstlerischen Unternehmungen

zu rechnen ist die Legung einer großartigen Wasserleitung, der zu Liebe allenthalben die Straßen aufgerissen sind. In zwei Jahren soll die Wohlthat derselben dem wasserarmen Venedig zu teil werden. Zu gleicher Zeit gräbt man auf dem Campo della Giustizia einen artesischen Brunnen, nachdem der Versuch in den Giardini publici nicht das gehoffte gute Wasser geliefert haben soll.

Die Erweiterung der Calle lunga S. Moisè in eine breite moderne Asphaltstraße (Via del 22 Marzo) ist seit einigen Monaten vollendet. Sämtliche Gebäude der südlichen Seite sind neu aufgeführt. Sie bilden eine wahre Musterkarte solcher Häuser und Häuschen, wie sie nicht nach Venedig, wohl aber nach Berchtesgaden oder Interlaken passen würden. Alle gar lieb und nett, aber ohne jeden Anspruch auf Architektur, wenn auch das schönste Material dafür verwendet wurde, ja selbst die Inkrustation nicht gespart ist. Eine Ausnahme zum Besseren macht das am Beginne der Straße stehende neue Hotel Bauer mit seiner demnächst fertigen großen Bierhalle. Dieses Gebäude wirkt neben jenen Landhäuschen wenigstens einigermaßen kräftig.

Noch einer Restauration muß ich erwähnen, deren Inangriffnahme gewiß jeden, der Venedig kennt und lieben gelernt hat, herzlich erfreuen wird. Es betrifft dieselbe die Wiederherstellung jenes so jammervoll vernachlässigten ganz prachtvollen Vorhofes am S. Giovanni Evangelista mit seinen reizend schönen Fenstern, Pilastern, Friesen und Inkrustationen von Pietro Lombardo von 1481 (1732 das letztemal restaurirt). Es gehört dieser ganz eigentümliche Vorhof mit zu dem feinsten, was Venedig aus dieser Zeit und Stilrichtung besitzt.

Hier sei noch erwähnt, daß auch die Scuola dei Mercanti dicht bei Madonna del Orto restaurirt wurde und nun wieder ihrem früheren Zwecke dient, während sie lange Zeit zum Holzmagazine herabgewürdigt war.

Endlich hat auch die Piazza Manin ihren langersehnten architektonischen Abschluß erhalten. Man ist im Begriff, dort die neue Sparkasse, welche im Laufe des letzten Jahres durch den Architekten Trevisanato aufgeführt wurde, zu enthüllen, so viel sich bis jetzt sehen läßt, ein mit verhältnismäßig geringen Mitteln und rasch aufgeführtes recht hübsches Gebäude. Freudig überraschte es, daß man dem neu errichteten Gebäude zur Rechten nach alter Sitte den venetianisch roten Anstrich gab, was gar freundlich aussieht. Mit Errichtung dieser städtischen Sparkasse ist der Schmuck dieses neuen Platzes vollendet. Die nahebei befindliche berühmte Wendeltreppe des Palazzo Contarini ist nun auch zugänglicher, da der Palast selbst städtischen Zwecken übergeben ward, und dabei einer Restauration unterworfen wurde, wobei durch einen neuen Eingang das Betreten des Hofes, in welchem die genannte Treppe sich befindet, möglich ist.

Zu den wissenschaftlichen Ausstellungen des geographischen Kongresses kommt auch noch eine Kunstausstellung, veranstaltet vom Circolo artistico in dessen Lokalen im Palazzo Pisani a S. Stefano. Die Ausstellung wird zwei Stockwerke füllen, während in der Akademie die Ausstellung alter und neuer Kunstindustriegegenstände stattfinden wird. Bis heute, zu dem Schlußtermin der Einsendungen, waren 1200 Gegenstände eingelaufen.

Nach alledem Gesagten wird sich nicht verkennen lassen, daß Venedig, was künstlerische und besonders städtische Angelegenheiten, bei welchen die Kunst zu Rate gezogen werden muß, anlangt, anfängt zur Besinnung zu kommen und Versäumtes nachzuholen nach Kräften sich anstrengt. **A. Wolf.**

Kunstlitteratur.

Lord Ronald Gower, The Great Historic Galleries of England. London, S. Low, Marston, Searle and Rivington. 1881. Fol.

In der vorliegenden Publikation begrüßen wir ein Unternehmen, das einem lange gefühlten Bedürfnis entspricht, nicht nur in England, sondern wohl auch auf dem Kontinent. W. Bürger übertrieb gewiß nicht, wenn er anläßlich der Manchester-Ausstellung von 1857 behauptete: „Von allen Ländern der Welt besitzt England den größten Reichtum an Kunstschätzen. Man kann sich davon gar keine Vorstellung machen. Sollte je der Tag kommen, wo ein Inventar der Sammlungen in den Palästen und Schlössern der englischen Aristokratie aufgestellt würde, so dürfte die Kunstgeschichte kaum ein lehrreicheres Werk aufzuweisen haben“. Waagens vierbändiges Sammelwerk giebt eigentlich nur einen ganz allgemeinen Überblick von höchst mangelhafter kritischer Bedeutung. Und kann man auch mehr erwarten von einem Kunstschriftsteller, welcher gleich hervorragend als Gastronom, uns gelegentlich selbst versichert, er habe nach einem kopiösen Lunch bei Lord A. zwei Stunden lang dessen Galerie von 500 Bildern durchmustert und am selben Nachmittag noch im nächsten Schloß bei Lord B. 600 Bilder inspizirt? Am Abend werden die Notizen ins Reine geschrieben, am nächsten Morgen geht es weiter und so fort. Waagen besuchte die Sammlungen mit allerhöchsten Introduktionen, in seinen Tagen war die Kunstkritik in England mehr noch als auf dem Kontinent im Stadium naivster Unschuld, und so kann es nicht befremden, wenn seine Urteile heute noch so respektvoll hin und wieder aufgewärmt werden, während das

kritische Scharfschützentum und die suffisante Allwisserei in Wahrheit längst sich überlebt haben. Nichtsdestoweniger verdanken wir Waagens Fleiß, Energie und ungewöhnlicher Begabung eine umfassende Topographie der Kunstschätze in Großbritannien und Irland; in dieser Beziehung hat seine Arbeit in der That einen dauernden Wert. Was sind gegen Waagens Riesenarbeit die schwächlichen Leistungen auf demselben Gebiete aus der Feder einer ästhetisirenden Mrs. Jamesson und des prätentiösen Timeskorrespondenten und Punchredakteurs Tom Taylor (publizirt in einer Reihe von Jahrgängen des Athenäum)? Ich möchte das neueste publizistische Unternehmen von Lord Ronald Gower, welcher sich durch Studien über holländische Galerien in England bereits einen Namen gemacht hat, nicht in die gleiche Linie mit seinen Vorgängern stellen. Seit den Tagen Lord Arundels ist feines Kunstverständnis in der englischen Aristokratie immer zu Hause gewesen, die Aufzeichnungen eines Lord Walpole gehören ohne Frage zu den epochemachenden Leistungen der Kunstlitteratur aller Zeiten. Wie schon der Titel der Publikation des Lord Ronald Gower andeutet, haben wir es hier nur mit den größten Sammlungen zu thun. Weder die Nationalgalerie in London, noch die städtischen Galerien von Edinburgh, Dublin u. s. w. sind dem Rahmen eingefügt. In der Einleitung giebt der Verfasser eine glänzende Schilderung der Entstehung der englischen Kunstsammlungen von Heinrich VIII. an bis herab auf die Rothschilds. Der vorliegende erste Band enthält Photographien und Beschreibungen von 21 ausgewählten Gemälden. Die Photographien haben eine Größe von durchschnittlich 23 Centimeter Höhe und 19 Centimeter Breite. Die Aufnahmen zeichnen sich aus durch außerordentliche Schärfe, mit welcher sich eine wohlthuende Weichheit des Tones verbindet. Das Material darf im allgemeinen als bisher unedirt gelten; denn wenn auch einzelne Gemälde bereits bei der berühmten Manchester-Ausstellung photographisch reproduzirt worden sind, so können die damaligen Leistungen doch keineswegs für befriedigend gelten. Wir haben hier Abbildungen von den Meisterwerken in Bridgewater House (Lord Ellesmere), Stafford House (Duke of Sutherland), Castle Howard (Lord Lanerton), Arundel Castle (Duke of Norfolk), Hertford House (Sir R. Wallace, Bt.), Newnham Paddox (Earl of Denbigh), Dover House (Viscounteß Clifden) und Althorp (Earl Spencer). Unter den italienischen Bildern sind die bedeutendsten die beiden Raffaels in Bridgewater House. Ebendaher ist auch das vortreffliche weibliche Porträt von der Hand Rembrandts mit dem Datum 1634. Murillo ist mit drei vorzüglichen Bildern vertreten, sämtlich aus Stafford House, den beiden Heiligenbildern Sta. Justa und Sta. Rufina und dem „Verlorenen Sohn", einer großen Komposition aus einer für das Hospital in Sevilla gemalten Serie. Der ansprechende Greuze aus Hertford House ist nur einer unter etwa dreißig gleich bedeutenden in derselben Sammlung, und dieser eine wurde, beiläufig bemerkt, von dem kunstfanatischen Marquis um die Kleinigkeit von 100,200 Franken erworben. Die auf dem Kontinent so wenig gekannte englische Schule wird uns in vier Meisterwerken vorgeführt, je zwei Genrebildern und je zwei Porträts von Sir Joshua Reynolds und von Gainsborough. Unter diesen giebt des letzteren Porträt der Herzogin von Devonshire in ganzer Figur die beste Vorstellung von den eigenartigen, aber künstlerisch hochbedeutenden Qualitäten der englischen Porträtmalerei. Der begleitende Text erzählt die Geschichte der Bilder, und daran reihen sich die kritischen Bemerkungen, welche über dieselben bisher publizirt worden sind. Mit den emphatischen, oft sich widersprechenden Expektorationen der Kunstschriftsteller ist in der Regel nicht viel anzufangen, und Lord Gower hat wohlgethan, wenn er neben den Referaten uns auch hin und wieder sein eigenes Urteil zu hören giebt. Das Werk erscheint in Lieferungen, und so ist mit der Ausgabe des zweiten Bandes auch bereits der Anfang gemacht. Vor den zahlreichen nach ähnlichem Plan veranstalteten Galeriewerken hat die vorliegende Publikation den unbestreitbaren Vorzug, daß sie in vorzüglichsten Reproduktionen uns mit Gemälden bekannt macht, welche für beinahe unzugänglich gelten müssen, ein Umstand, welcher uns zu ganz besonderem Danke gegen den Herausgeber verpflichtet.

J. P. Richter.

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Wir haben heute ein paar Wochenberichte nachzuholen und uns darum doppelt kurz zu fassen. In der ersten Wochenausstellung des Juli sahen wir Rasch's „Salut für die Gäste", ein kleines Kulturbild aus der großen französischen Revolution. Die vielen kleinen Figürchen am Meeresstrande verraten ebenso den erfahrenen Kulturhistoriker wie den sorgfältigen und gewandten Zeichner, der sich Meissonier zum Vorbilde genommen. Holmberg brachte zwei wohldurchdachte koloristisch höchst wirksame Bildchen, eine „Lesende Dame" und einen „In Nachdenken versunkenen jungen Kavalier", ein paar treffliche Stimmungsbilder, die jeder Galerie zum Schmuck gereichen würden, Phil. Roeth eine reizende „Westfälische Landschaft", die wieder derartige Fortschritte zeigt, daß man nicht umhin kann, Roeth den ersten Landschaftern der Gegenwart beizuzählen. Von köstlicher Wirkung ist auch Andersen-Lundby's „Dänisches Dorf" in dem gedämpften Lichte, das der nordischen Landschaft eigen. Zum Schlusse wäre noch des „Dorfrichters" von Mali rühmend zu gedenken. — In der Wochenausstellung vom 10. Juli war es vornehmlich ein Bild von Papperitz „Nach dem Diner", das die Aufmerksamkeit des Publikums in hohem Grade in Anspruch nahm. Wir haben den jungen Künstler in der nationalen Ausstellung des Jahres 1879 mit seiner „Ankunft in der Unterwelt", einer bei manchen Schwächen unleugbar bedeutenden Leistung im großen Stile, der uns hier nachgerade ganz abhanden gekommen, vor ein großes Publikum treten sehen und sind ihm seither nicht wieder begegnet. Um

so freudiger hat uns sein wohldurchdachtes, fein empfundenes, gut angeordnetes, trefflich gezeichnetes und harmonisch kolorirtes neuestes Werk überrascht. Der Künstler hat sich mit gutem Grunde die alten niederländischen Meister zu Vorbildern gewählt und sie eingehend studirt. Das behäbige Familienleben, verfeinert einerseits durch Wohlhabenheit und andererseits durch zarte Herzensneigungen, erscheint hier in anmutig charakteristischer Weise zur Anschauung gebracht und hinterläßt im Beschauer den heitersten Eindruck. Von Hellquist sah man einen trefflichen Studienkopf „Ein Schiffer" von schlagendster Wirkung. Herm. Baisch hat in seinem „Tierstück" wieder seine umfassende Kenntnis der animalischen und landschaftlichen Natur bekundet und sich als Meister ersten Ranges erwiesen. Andersen-Lundby war auch in dieser Wochenausstellung vertreten und zwar durch ein Motiv vom „Starnberger See". Zwischen jungen Bäumen streift der Blick hinaus auf den zugefrorenen und beschneiten See. Aber es geht wie ein Frühlingsahnen durch die Luft: der Schnee ist unheilbar krank und die Zeit nicht fern, da dort und da ein Gräslein sprießen wird. Ferd. Knab, der Matthison unter den Malern, brachte wieder eines seiner wundersamen in die Seele sich einschmeichelnden Abendbilder, während E. Bracht fortfuhr, große Studien als Bilder an Mann bringen zu wollen. Es fehlt bei ihm weder an glücklicher Wahl des Stoffes noch an Wahrheit der Darstellung, wohl aber an der schaffenden Poesie, ohne die kein echtes Kunstwerk denkbar ist. — Wochenausstellung vom 17. Juli: Es ist unter allen Umständen bedenklich, wenn ein Kunstwerk ohne Kommentar dem größeren Publikum unverständlich bleibt. Das gilt denn auch von Jakobides' „Krewa", der Tochter Kreons und späteren Gemahlin Jasons, welche der reichbegabte Künstler in Verzweiflung hingeworfen zeigt, während ihr königlicher Vater bestürzt herbeieilt. Obwohl die Komposition im großen historischen Stile gehalten ist und neben einzelnen Mängeln — es mag an die wie abgehackt aussehenden Finger der linken Hand erinnert werden — große Schönheiten in Zeichnung und Kolorit aufweist, auch die Technik alles Lob verdient, kommt das Publikum doch nicht zum rechten Genusse, weil es nicht weiß, was es mit der Ärmsten machen soll. Ein paar erklärende Worte wären hier jedenfalls am Platze. Ein zweites, von tiefem Ernste durchdrungenes Geschichtsbild ist Flügge's „Galilei und sein letzter Schüler Giovanni". Niemand rät darauf, daß dasselbe das Werk einer Dame, so energisch ist Komposition und Ausführung. Andererseits aber entbehrt das Bild einer eigentlichen Handlung und muß darum in die Reihe der sog. Konversationsbilder gestellt werden. Knüpfer wollte den „Schlaf des Gerechten" darstellen, hat aber dazu den denkbar wunderlichsten Weg eingeschlagen. Ein Greis liegt auf dem Boden ausgestreckt; zu seinen Häupten wacht ein weiblicher Genius mit einer Leyer in der Hand, während Kindergenien mit anderen Musikinstrumenten, darunter ein Tambourin, ringsum ihr neckisches Spiel treiben und am Himmel ein anderer einen Purzelbaum schlägt. Man möchte fast glauben, der Maler habe damit aussprechen wollen, man müsse den Schlaf des Gerechten schlafen, um unter solchen Umständen nicht aufzuwachen. O. v. Baditz versuchte sich an einem nichts weniger als neuen Stoff; es ist „Das Kostkind", das heimlich von der Mutter besucht wird, wobei die elegante Erscheinung derselben mit der ärmlichen Umgebung des armen Geschöpfes die nötigen Gegensätze liefern muß. Aber trotzdem will das Bild nicht recht wirken. Unter den zahlreichen Genrebildern dieser Wochenausstellung nahmen weiterhin auch Knillings „Wäscherinnen" durch frappante Lebenswahrheit und flotte Technik einen hervorragenden Platz ein. Glücklicherweise wählte der Künstler auch ein entsprechendes Format. Kahler führt den Beschauer in ein Boudoir, das mit kostbaren Spitzen ausgeschlagen ist. Allerdings ist der innere Wert des Dämchens, das hier mit einem Galan kokettirt, nichts weniger als hoch anzuschlagen, aber künstlerisch gedacht wären die Spitzen doch als minderwertig den Figuren unterzuordnen gewesen. Ein „Schleifer" des verstorbenen H. Rhomberg zeigt zwar nichts von des Künstlers frischem Humor, wohl aber viel von dessen Fleiß in Zeichnung und Pinselführung. Streits „Wegweiser", Toblers „Sonntag Nachmittag" und T. Baumgartners „Auf der Alm" geben ebenso viele Beweise dafür, mit welchen Schwierigkeiten ein großer Teil unserer Maler zu kämpfen hat, wenn es gilt, einen auch nur halbwegs brauchbaren Stoff zu finden, den nicht andere längst bearbeitet haben. Die „Lesende Dame" von Holmberg ist zwar ebenso wenig neu dem Gedanken nach, aber von hoher koloristischer Schönheit. Mali brachte ein anmutiges kleines Tierstück, Dill eine energisch gemalte Marine „Scirocco", Munthe einen prächtigen „Sonnenuntergang in Norwegen", Reichenbach ein paar recht brave Aquarelle, „Aus Eßlingen" und „Bei Dachau", und der greise Eug. Neureuther zwei köstliche Aquarellzeichnungen: „Von dem der auszog, das Gruseln zu lernen" und „Hänsel und Grethel", beide voll jugendlicher Frische. Als ganz wackere plastische Arbeit ist Beyrers „Kreuzwegstation" zu nennen.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Die Ausstellungen brachten in den letzten Wochen manches Bemerkenswerte, vor allem Hirts schon von der internationalen Kunstausstellung von 1879 her bekannte, überaus fein und ganz im Sinne der Antike empfundene und ausgeführte lebensgroße Statue der von der Schlange gebissenen Eurydike, ein Werk von höchstem Kunstwerte, das nun nach seiner Ausführung in Marmor und in günstiger Beleuchtung — im Glaspalast war es so ungünstig wie nur möglich ausgestellt gewesen — in seiner ganzen bezaubernden Schönheit erscheint. Von der Gräfin Pocci, der Tochter des Malers, Dichters und Musikers Franz Pocci, sahen wir eine germanische Priesterin, mit dem Schwert in der Hand, des Opfers harrend, das sie den Göttern darbringen soll. Dem Ernst des Gedankens entspricht der Ernst der Auffassung und Darstellung. Beyschlag brachte eines zum Kampf ausziehenden Ritters „Abschied" von den Seinen. Der Künstler hat eine ungewöhnlich große Anzahl von Verehrern seinen gemütvollen Kompositionen und seiner einschmeichelnden Technik zu verdanken. Weit entfernt, seine unleugbaren Verdienste zu unterschätzen, möchte ich ihn nur vor einer in der letzten Zeit bemerkbar gewordenen Neigung zum Schablonenhaften warnen. Auch wäre es rätlich, es in Sachen des Kostüms etwas genauer zu nehmen: über der Schienenrüstung wurde nie ein Kleid, am allerwenigsten ein pelzverbrämter Überrock getragen und ebenso wenig gleichzeitig Schaube und Stechhelm. — Die Fleischmannsche Hofkunsthandlung stellte ein ziemlich figurenreiches Genrebild aus, die „Puppenwäsche" von Keyser, einem jungen in München lebenden Schweizer Künstler. Man ist versucht, es auf den ersten Blick für eine Arbeit von L. Knaus zu halten. Der ganze Vorgang ist mit feinstem Blicke dem Kinderleben abgelauscht und mit größter Liebe und Wahrheit wiedergegeben. Man begegnet selten Werken von so ungesuchter Naivetät, feiner Empfindung für Form und Farbe und so gediegener und zugleich anspruchsloser Malerei. — Das Tiergenre war durch ein paar Bilder von Schmalzigang, „Alte und junge Enten" und „Schafe und Enten", dann durch Hofners „Hahn und Henne" vorteilhaft vertreten. Beide Künstler haben es verstanden, den Tieren individuelles Leben einzuhauchen. Hierher gehört auch ein durch trefflichen Lichtgang sich bemerkbar machender „Nordischer Kuhstall", gleich trefflich in Zeichnung und Farbe. Emil Adam, der Meister in der Pferdemalerei, brachte eine figurenreiche „Jagd beim Grafen Larisch in Österreichisch-Schlesien", welche ihm Gelegenheit bot, seine seltene Kenntnis des Pferdes und seinen eleganten Vortrag neuerlich zu bekunden. Sehr Gediegenes boten die Ausstellungen im Gebiete der Landschaftsmalerei. Da war zunächst ein „Blick auf Girgenti" von Dr. Haubtmann, der erst vor wenigen Jahren seine Advokatenpraxis in Prag aufgab, um sich ganz der Kunst zu widmen. Bislang hatte man Grund anzunehmen, die große Rottmannsche Landschafterschule sei mit Willers, der vor kurzem heimgegangen, ausgestorben. Nun belehrt uns Dr. Haubtmann eines Besseren. Während die heutigen Münchener Landschafter Schleichische und französische Reminiscenzen nicht immer glücklich verquicken und schließlich dahin kommen, die Form auf Kosten der Farbe zu vernachlässigen und das Ideale hinter möglichster Naturähnlichkeit zurückzusetzen, huldigt Haubtmann feinfühlig der idealen Richtung, betont die Schönheit der Linien in hervorragender Weise, ohne darüber der Wirksamkeit der Farbe weniger Aufmerksamkeit zu widmen. Faustner jun. folgt im allgemeinen den Spuren seines Lehrers Jul. Lange, bewahrt sich aber seine Eigenartigkeit und Selbständigkeit vollständig und weiß sich dabei namentlich von jener Manierirtheit des Kolo-

rites freizuhalten, welche Lange in späteren Jahren so schweren Schaden brachte. So ist denn auch seine groß aufgefaßte und mit innigem Verständnisse der Natur zur Anschauung gebrachte „Partie bei Partenkirchen" als eine höchst verdienstliche Arbeit zu bezeichnen. Wengleins Fruchtbarkeit ist nicht ohne Gefahr für seine Kunst. Sein großes Bild „An der Mangfall" würde durch sorgfältigere Behandlung, namentlich der sonnigen Luitpartien, entschieden gewonnen haben. Heilmayers „Morgen" erinnert mit seinem Silberduft lebhaft an den paysage intime, wie er namentlich auf der hiesigen internationalen Ausstellung vertreten war. Aug. Fink hatte vor einiger Zeit „Auf beschneitem Grund äsende Rehe" gebracht und hat denselben Gegenstand nun wieder behandelt, aber mit der Beleuchtung von der entgegengesetzten Seite, wodurch das Bild ganz ungemein an Wirkung gewann. Ein einfallender Sonnenblick belebt das Gehänge in der artigsten Weise. Dabei ist alles, vorzüglich die Luft und der Schnee von frappantester Wahrheit, und indem der Künstler Baum und Strauch mit eingehendster Liebe darstellte, widerlegte er aufs glücklichste die Aufstellung, dadurch gehe die Stimmung verloren. — Den Reigen der Aquarelle eröffnete J. Falat mit seinen das Maß gewöhnlicher Größe weit überschreitenden Blatte: „Am Aschermittwoch" mit lebensgroßen Figuren. Dasselbe darf den Arbeiten der ersten englischen, italienischen und holländischen Aquarellisten an die Seite gestellt werden und kommt namentlich Passini's berühmter „Messe in Chioggia" an Tiefe der Empfindung und völliger Versenkung in den Gegenstand gleich, während der Vortrag mehr an den breiteren und trockeneren Pinsel unsers in England naturalisirten Herkomer mahnt. Im übrigen spielt die Scene gleichfalls in einer oberitalienischen Kirche, wie das Kostüm und die trefflich charakterisirten Köpfe zeigen. Von gleich meisterhafter Behandlung sind die Rosen des Frl. Teresa Hegg in Nizza. Von ungewöhnlichem Interesse sind die landschaftlichen Aquarelle von Edgar Meyer in Düsseldorf. Doch erscheint der spezifische Charakter der Natur nicht überall gleich überzeugend wiedergegeben, in welchen Fällen den Beschauer auch die staunenswerte Routine des Künstlers durch die gewandte Behandlung der Farbe und des Pinsels nicht zu entschädigen vermag. Meyer steht an der Schwelle des Virtuosentums in der Kunst; möge er sie nicht überschreiten! Nebenbei mag auch bemerkt sein, daß der Künstler von der Deckfarbe umfassenderen Gebrauch macht, als mit der strengen Behandlung des Aquarells verträglich erscheint. Schließlich mag noch des reichen künstlerischen Nachlasses von C. Feeberle gedacht sein, der dem größeren Publikum meist nur als tüchtiger Lithograph bekannt war, der sich aber hier als ein ebenso tüchtiger Landschaftsmaler kund giebt.

Vermischte Nachrichten.

Deutscher Künstlerkongreß. Die Vorbereitungen für den Mitte September in Dresden stattfindenden deutschen Künstlerkongreß, welcher zur Feier des 25jährigen Bestehens der in Bingen begründeten Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft besonders festlich begangen werden wird, haben nunmehr eine feste Gestalt bekommen, nachdem von seiten der Dresdener Kunstgenossenschaft, im Verein mit dem akademischen Senat der Dresdener Malerschule, das Festprogramm endgiltig festgestellt worden ist. Die wichtigste Frage, die den Kongreß beschäftigen soll, ist die Festsetzung von Grundsätzen, nach denen künftig bei öffentlichen Konkurrenzen für die Werke der schönen Künste zu verfahren ist. Ein Entwurf, der diese Grundsätze zusammenfaßt, ist von sämtlichen Kunstgenossenschaften Deutschlands durchberaten worden, der Vorort Dresden hat dieses umfängliche Material sorgfältig gesichtet und zur Ausarbeitung eines neuen Entwurfs verwertet, der nunmehr dem Kongreß zur Beschlußfassung vorliegt. Das Festprogramm für den Kongreß teilt uns mit, daß am Vorabend, den 14. September, auf der Brühlschen Terrasse die Vertreter der Stadt die deutsche Kunstgenossenschaft feierlich begrüßen werden Die Stadt Dresden bietet daselbst den Künstlern ein poesievolles Fest, verbunden mit Konzert, Feuerwerk und Regatta auf der Elbe. Am 15. September findet eine Besichtigung der Kunstschätze Dresdens statt unter Führung einheimischer Kollegen. Se. Majestät der König wird eine Deputation der deutschen Künstler in Audienz empfangen. Am Nachmittage wird im Gewerbehause ein großes Festbankett abgehalten und am Abend eine Festvorstellung im königlichen Hoftheater besucht werden. Für den 16. September ist ein Ausflug nach Meißen in Aussicht genommen, woselbst auf dem Markte ein Kostümfest im Stile des 16. Jahrhunderts sich abspielen wird. Darauf Zug nach der Albrechtsburg, Begrüßung der Festgenossen auf dem Burghofe durch den Rat zu Meißen und Bewirtung der Künstler mit altem „Meißner Schieler" aus den städtischen Kellereien. Für den 17. September ist ein Ausflug nach der Bastei geplant, und am Abend desselben Tages findet feierliche Verabschiedung im Lincke'schen Bade statt. Eine lebhafte Beteiligung der hervorragendsten Künstler Deutschlands an dem Feste ist sicher. Auch auswärtige Gäste haben zu den Veranstaltungen Zutritt, wenn sie sich bis zum 31. August bei dem Vorstande der Dresdener Kunstgenossenschaft, Oberst von Götz in Dresden, Schössergasse 23, II. anmelden und den auf 20 Mark für Herren und 10 Mark für Damen festgesetzten Festbeitrag erlegen. Der Festbeitrag ist absichtlich hoch gegriffen, um Überfüllung der festlichen Veranstaltungen zu verhindern.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 14. Juni 1881. Der Vorsitzende Herr Curtius legte an neuen Erscheinungen vor: Curtius und Kaupert, Karten von Attica, wobei er besonders die ausführliche Behandlung des Piraeus durch von Alten und Milchhöfer hervorhob; ferner die Mitteilungen des Athen. Instituts, Band VI, Heft 1; Fröhner, terres cuites de l'Asie Mineure; British Museum, guide to the sculptures in the Elgin room part. II; Holwerda, Olympia; Pervanoglu, lagune Venete; K. Frey, Homer; Knapp, Olympische Spiele; Bull. di arch. e storia Dalmata, März—Mai 1881; Waldo S. Pratt, 2 essays on the columnar architecture of the Egyptians. — Herr Treu legte die Abgüsse zweier in Olympia gefundener behelmter Marmorköpfe und eines ebendaher stammenden Armes vor, dessen Zugehörigkeit zu einem der beiden Köpfe der Vortragende zu erweisen suchte. Da sich an dem betreffenden Arme das Fragment eines Schildes mit dem Bilde des Phrixos erhalten habe, so lasse sich hierdurch auch die Persönlichkeit desjenigen mit Wahrscheinlichkeit feststellen, dessen Bildnisse Kopf und Arm angehören. Pausanias nämlich erwähnt 6, 17, 4 die Statue des Siegers im Waffenlauf, Eperastos, eines Sehers aus dem Geschlechte der Klytiaden, welcher sich in der Weihinschrift seiner Abstammung von Melampus rühmte. Eperastos glaubte mithin demselben Geschlechte anzugehören wie Phrixos und Jason und mag daher das Bild des ersteren auf seinem Schilde als eine Art Familienwappen geführt haben. Der zweite der vorgelegten Köpfe zeigt eine auffallende stilistische Verwandtschaft mit dem Eperastos, ist aber bedeutend roher gebildet als jener. Ein besonderes Interesse gewinnt derselbe noch dadurch, daß er gewissermaßen ein stilistisches Mittelglied zwischen dem Eperastoskopfe und bestimmten attischen Monumenten bildet: Aristionstele, dem Diskosträger und besonders einem von der athenischen Akropolis stammenden altertümlichen Athenakopfe. Die Verwandtschaft des ersteren mit jener Klasse von Monumenten gewinnt dadurch noch an Wahrscheinlichkeit. — Herr Lessing sprach im Anschlusse an einen kleinen glasirten Zeuskopf des königlichen Antiquariums über das Vorkommen und die verschiedenen Arten der Glasur im Altertume sowohl im Orient als in Europa und erläuterte seine Ausführungen durch Vorlage einzelner Originale. — Herr Trendelenburg erläuterte das Modell eines pompejanischen Hauses (casa di Meleagro), indem er namentlich die Abweichungen hervorhob, die dasselbe in Anlage und Bauart von dem Grundschema des antiken Wohnhauses zeigt. Aus der großen Zahl von Wandgemälden, die dasselbe schmücken, besprach er eingehender die Gegenstücke des Eingangskorridors: Meleager und Atalante — Demeter und Hermes, die ganz äußerlich als Repräsentanten der Jagd und ihrer Beute einer-, und des Ackerbaues und seines Ertrages andererseits zu fassen sind, eine Verflüchtigung des mythischen Gehaltes, die der Vortragende an mehreren Beispielen pompejanischer Gegenstücke nachwies.

Thiers' Nachlaß. Frau Thiers hat alle Kunstgegenstände, welche sich im Arbeitskabinet ihres berühmten Gatten befanden, dem französischen Staate testamentarisch mit der Bestimmung hinterlassen, daß dieselben in einem besonderen

Saale des Louvremuseums aufgestellt werden sollen. Ihre Schwester und Erbin, Fräulein Dosne, hat sich nun mit dem französischen Unterrichtsminister darüber verständigt, daß ein Saal des Louvremuseums in einer Weise eingerichtet werden solle, um so viel wie nur möglich an Thiers' Arbeitskabinet zu erinnern, und es wurde darüber sogar ein schriftlicher Vertrag unterfertigt. Die aufzustellende sehr wertvolle Kunstsammlung besteht aus zahlreichen seltenen Bronze- und Terrakotta-Arbeiten, aus von Meisterhand herrührenden Aquarellkopien berühmter Gemälde und aus einer großen Anzahl von Stücken alten Sèvresporzellans.

Aus Pelplin wird geschrieben: Im Kreuzgange des hiesigen Domes ist kürzlich, als das große, die Fußwaschung darstellende Ölgemälde in der Mitte des nördlichen Ganges behufs Auffrischung abgenommen wurde, eine wertvolle Frescomalerei entdeckt worden. Auf deren oberem Teile sieht man Christus am Kreuz, zu seiner Rechten Maria, den Propheten Jesaias und einen knieenden Cisterziensermönch, zur Linken des Gekreuzigten den Evangelisten Johannes, den Propheten Jeremias und einen gleichfalls knieenden Cisterzienserabt. Der ganze obere Teil zeigt die Fußwaschung in dem Augenblicke, in welchem der Heiland die Füße Petri wäscht. Nach der Manier und der Gestalt der gotischen Buchstaben urteilen Kenner, daß die Malerei aus dem 14. Jahrhundert stammt.

B. **Der Ausschuß des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen in Düsseldorf** hat in seiner Sitzung vom 24. Juli aus dem Fonds für öffentliche Zwecke die Summe von achtzehntausend Mark zur Ausschmückung des Akademiegebäudes in Münster i. W. mit Wandmalereien bewilligt und für ein Denkmal des Generals v. Goben in Koblenz einen Beitrag von fünftausend Mark ausgesetzt. Ferner hat er beschlossen, das schöne Gemälde des Professors Rudolf Jordan „Nach durchwachter Nacht", welches aus den Ankäufen auf der vorigjährigen Ausstellung noch vorhanden war, der städtischen Galerie in Düsseldorf als Geschenk zu überweisen und die auf der Ausstellung in Barmen gewonnene „Landschaft" von Wilroider mit zur diesjährigen Verlosung des Kunstvereins zu bringen, für welche außerdem auf der Ausstellung in der neuen Kunsthalle zweiunddreißig Kunstwerke im Wert von 35750 Mark angekauft wurden.

* **Prof. Ed. v. Gebhardt in Düsseldorf** hat soeben das größte Gemälde vollendet, welches er bisher geschaffen. Es stellt die Himmelfahrt Christi mit der ganzen interessanten Eigenart der Auffassung, mit der ganzen packenden Lebenswahrheit und mit der ganzen Tiefe der geistigen Auffassung dar, welche diesen Meister auszeichnen. Über Einzelheiten würde sich natürlich auch hier wieder mit dem Künstler rechten lassen; aber eine geniale Individualität, wie die seine, muß man nehmen, wie sie ist; und wir sind überzeugt, daß dieses Gemälde, wenn es auch einigen Widerspruch erfahren dürfte, die allgemeine Verehrung zu dem Meister noch steigern wird.

Wiener Künstlerhaus. Zum Garantiefonds für die internationale Kunstausstellung in Wien 1882 haben ferner gezeichnet: Johann Gögl, Großhändler und Präsident der Handelskammer in Wien 3000 Fl., Gustav Ritter v. Leon, Bankier und Julius Herz je 2000 Fl., Wilhelm Ritter v. Flattich Architekt, Emil Ritter v. Förster, Architekt und J. Schnell & Sohn, Kunsthändler je 1000 Fl. Zur den Erweiterungsbau des Künstlerhauses haben nachträglich a fonds perdu gespendet: Josef Popper, Kaufmann und Spediteur 100 Fl., ferner Kunstfreunde welche ungenannt bleiben wollen 800 Fl.

Vom Kunstmarkt.

P. B. **Rottweil.** — Am 4. Juli d. J. fand die Versteigerung der noch vorhandenen Reste der Gemäldesammlung des kathol. Kirchenrats und Dekans J. G. Martin v. Dursch unter ziemlich großer Beteiligung von Kunstfreunden und Händlern zunächst aus Rottweil selbst und Umgebung, sodann von Ulm, Stuttgart, München, Mainz rc. statt. Dursch war bekanntlich in Süddeutschland einer der Ersten, welche die alte deutsche Malerei und Skulptur wieder zu Ehren gebracht haben, und selbst ein Sammler und hervorragender Kenner von Werken aus der schwäbischen und fränkischen Schule, welcher nach und nach in einer Zeit von 40—50 Jahren eine der ersten Sammlungen altdeutscher Gemälde, zum Teil noch mit ganz geringen Kosten zusammengebracht hatte. Die Perlen dieser Sammlung sind nun freilich mit wenigen Ausnahmen schon längst in alle Winde zerstreut; ein Teil wenigstens blieb glücklicherweise dank königlicher Municifenz dem Vaterlande erhalten und ist in der bekannten Kapelle zu Rottweil ausgestellt, in welcher zugleich der herrliche Orpheus, eine Mosaikarbeit aus der Römerzeit, aufbewahrt wird; andere schöne Stücke wanderten schon vor Jahren in Galerien, wie nach Petersburg und in Privatbesitz nach England. Immerhin war noch manches Schöne und Seltene von dieser einst so berühmten Sammlung zurückgeblieben, was nun unter den Hammer kam und zu nicht gerade hohen Preisen abging. Leider litten die altdeutschen Bilder beinahe samt und sonders mehr oder weniger unter zu starker Restauration. Am höchsten (nämlich zu 332 Mark) ging das aus der Kapelle in Tullau bei Schwäbisch-Hall stammende, Maria mit den 14 Nothelfern darstellende, sehr stark restaurirte Altargemälde (Nr. 5—7 des Kataloges) weg; ein anderes schönes, die Sendung des heil. Geistes darstellendes Stück von Hans Schülein (Nr. 9. des Kataloges) erreichte den Preis von 310 Mark; leider gingen diese beiden Stücke ins Ausland. Eine ganze Kollektion von der schwäbischen Schule, aber der frühesten Zeit derselben angehörigen, seltenen, hochinteressanten, leider ebenfalls zu sehr restaurirten Bildern mit Vorwürfen aus der biblischen Geschichte (Nr. 44—59 des Kataloges) kam auf gegen 500 Mark zu stehen und soll nachträglich in eine Hand gelangt sein. Außer den bereits genannten Stücken gehörten noch drei jedenfalls kunsthistorisch sehr merkwürdige und im Gegensatze zu den anderen beinahe noch rein erhaltene sogen. Rosenkranzbilder, der freudenreiche, schmerzhafte und glorreiche Rosenkranz, mit Medaillonsbildern auf den Seiten aus dem Jahre 1492 (Nr. 22—24 des Kataloges) zu dem bedeutendsten der restlichen Sammlung; dieselben gingen übrigens noch unter 200 Mark ab; ein ansehnliches Mehrgebot kam zu spät. — Ein angebliches Bild von Wohlgemuth, Heimsuchung, ging auf 100 Mark, ein nur angeblicher Baldung Grien blos auf 71 Mark. Ein kunsthistorisch interessantes Christophorusbild mit dem heil. Ompherus (Nr. 34 des Kataloges) erreichte den Preis von 102 Mark, und ein anderes sehr gutes dem Alamanus zugeschriebenes Christophorusbild (Nr. 21 des Kataloges) kam sogar blos auf 44 Mark. Von altdeutschen Bildern wäre endlich noch ein aus Straßburg stammendes Bild, Christus am Kreuz (Nr. 31 des Kataloges), zu erwähnen, welches mit 100 Mark bezahlt wurde. — Ein niederländisches hübsches Madonnenbildchen, welches nur unter der Restauration stark gelitten hat, in dessen Hintergrund der Einsiedler, S. Antonius, vielfach von bösen Geistern versucht, angebracht ist, dürfen wir nicht vergessen; es wurde bis zu 200 Mark gesteigert. — Skulpturen waren keine mehr vorhanden; Dursch hatte noch kurze Zeit vor seinem Ableben eine schöne Kollektion an den Kunsthändler Gutekunst in Stuttgart verkauft. — Im ganzen wurden nur circa 4500 Mark gelöst — ein ziemlich geringer Betrag für das, was geboten wurde! Die immerhin noch bedeutenden Reste dieser einst so berühmten Sammlung hätten eine stärkere und namhaftere Beteiligung von Kaufliebhabern erwarten lassen; insbesondere war die absolute Nichtbeteiligung der vaterländischen Kunstinstitute und der süddeutschen Altertumsvereine auffallend. — Mit der in ihren Resten vollends versteigerten Galerie Dursch ist nunmehr so ziemlich die letzte der Privatsammlungen altdeutscher Gemälde in Schwaben dahingegangen, und werden solche wohl auf lange Zeit hinein im Handel blos noch vereinzelt vorkommen, da die meisten außer Landes gegangen und die wenigen zurückgebliebenen zumeist in festen Händen sind.

Berichtigung.

In Nr. 41 der „Kunst-Chronik", Spalte 689, unter „Sammlungen und Ausstellungen", Z. 4 v. u. lies Germann von Bohn statt Hermann; ferner Z. 20 v. u. Malchus statt Malchers, und Z. 11 v. u. R. Haug, der statt die.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Bertolotti, A., Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani. 2 Bde. 8⁰. 382 u. 387 S. Mailand, U. Hoepli. L. 8. —

Bindseil, Dr. Th., Die antiken Gräber Italiens. — I. Theil: Die Gräber der Etrusker. 52 S. 4⁰. Schneidemühl.

Die Tierornamentik im Norden. Ursprung, Entwickelung und Verhältnis derselben zu gleichzeitigen Stilarten. Archäologische Untersuchung von Dr. Sophus Müller. Aus dem Dänischen übersetzt von J. Mestorf. Mit Holzschnitten u. 2 Radirungen. 191 S. gr. 8⁰. Hamburg, O. Meissner. Mk. 5. —.

Lübke, Wilhelm, Geschichte der Renaissance in Deutschland. 2. verb. u verm. Aufl. Mit über 300 Holzschnitten. Lief. 1—3. gr. Lex.-8⁰. Stuttgart, Ebner & Seubert. Auf 10 Lieff. berechnet à Mk. 2. 80.

Murray's Handbook to the Cathedrals of England. Eastern Division: Oxford, Peterborough, Norwich, Ely, Lincoln. New edition. 441 S. 8⁰. Mit Illustr. London (W. H. Kühl).

Scheffel, Joseph Victor von, Frau Aventiure. Lieder aus Heinrich von Ofterdingens Zeit. Mit 12 Bildern von A. v. Werner, in Lichtdruck ausgef. von J. Schober in Durlach. XV u. 264 S. 8. Stuttgart, Bonz & Comp. geb. Mk. 10. —.

Scott, G., An Essay on the History of English Church Architecture prior to the separation of England from the Roman Obedience. 200 p. Fol. Mit 40 Illustr. London. (Berlin, W. H. Kühl.)

Woenig, Franz, Pflanzenformen im Dienste der bildenden Künste. Ein Beitrag zur Ästhetik der Botanik, zugleich ein Leitfaden durch das Pflanzenornament aller Stilperioden der Kunst. Mit 130 Holzschnitt-Illustrationen. 60 S. gr. 8⁰. Leipzig, P. Ehrlich. Mk. 1. 20.

Zeitschriften.

Revue des Arts décoratifs. No. 15.
Les tapisseries décoratives, von A. Darcel. — Un danger, von Saint-Juirs. — Les nouvelles écoles d'art et d'industrie en France et en Angleterre. — Les portes de Saint-Maclou à Rouen, von J. Adeline. — Lettre de Galicie, von J. Gorgolewski. (Mit Abbild.) — Beilagen: La Noble pastorale; la Bonne Aventure, modeles de tapisserie par Fr. Boucher. — Bouquet de pavots, en plomb repoussé, par M. Maron. — Panneau décoratif, dessin original de Gillot. — La Salle de bain du cardinal Bibbiena, décoration de Raphael.

The Academy. No. 482—485.
The statues of Lorenzo and Giuliano in the Medici Chapel, von Ch. H. Wilson. — „Atalanta's Race". — E. Dutuit, Manuel de l'amateur d'estampes. IV: Ecoles flammande et hollandaise, von C. H. Middleton-Wake. — The discovery at Thebes, Egypt, von A. B. Edwards. — The Cambrian Archaeological Society at Church Stretton, von J. Davies. — Lenormant, La Grande-Grece. Paysages et histoire, von W. Wolfe Capes. — M. Charles Blanc ou Rembrandts „Doctor Faustus", von A. E. Hake. — Mr. David. Laws etchings of the Thames, von Monkhouse. — The Sunday Society's Loan Exhibition.

The American Art Review. No. 9.
Walter Shirlaw, von T. H. Bartlett. (Mit Abbild.) — The works of the american etchers: E. H. Garrett, von S. R. Koehler. (Mit Abbild.) — New etchings by Thomas Moran, von S. R. Koehler (Mit Abbild.) — The new frescos in the Benedictine Abbey at Monte Cassino, von Th. Davidson. (Mit Abbild.) — Saskia van Ulenburgh, von S. R. Koehler. (Mit Abbild.) — Old english porcellain, von Th. L. Windthrop. (Mit Abbild.) — Fifty-second annual exhibition of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts. (Mit Abbild.) — Twenty-fourth exhibition of the Boston Art Club, von S. R. Koehler. — Cheney, Gleanings in the fields of art, von H. Hart. — C. E. Clement, Painters, sculptors, architects, engravers, and their works, von S. R. Koehler.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 7.
Gutachten der Werkmeister Benedix Ried von Prag, Hans von Torgau und Hans Schickendantz über den Annaberger Kirchenbau 1519, von E. Wernicke. — Kleinode, Silbergeschmeid, „Frauenzier" u. a. eines Stockerauer Bürgerhauses im 16. Jahrh., von C. M. Blaas. — Die Ermordung des Holofernes, Handzeichnung von Virgil Solis, von A. Essenwein. (Mit Abbild.).

Gazette des Beaux-Arts. No. 290.
Collections Spitzer: les émaux peints, von Cl. Popelin. (Mit Abbild.) — Le Salon de 1881: dessins, aquarelles, lithographie et gravure, von J. Buisson. (Mit Abbild.) — Le livre de souvenirs d'un sculpteur florentin au XVe siècle: Maso di Bartolommeo, dit le Masaccio, von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — Les pastels de M. de Nittis, von A. de Lostalot. (Mit Abbild.) — Les médailleurs de la renaissance: Vittore Pisano, compte rendu du livre des M. Aloiss Hess, von Ch. Ephrussi. (Mit Abbild.) — Concours regionaux: Exposition de Tours, von L. Palustre. (Mit Abbild.)

Inserate.

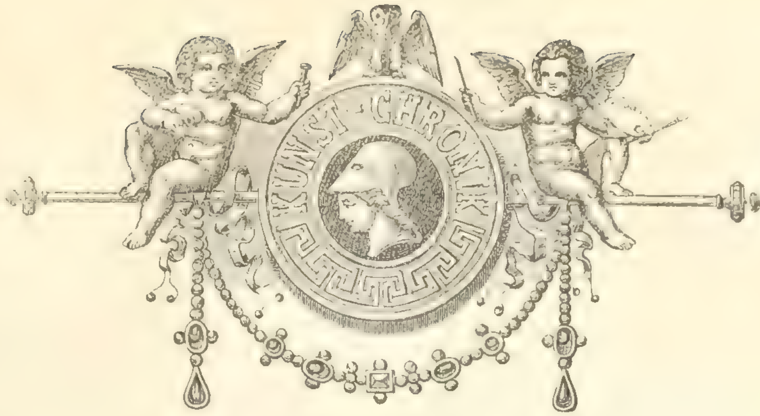
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang. | Nr. 45.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

15. September | 1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Heft 12 der Zeitschrift nebst Kunst-Chronik No. 44 erscheint am 29. d. M.

Werke des Matthias Grünewald von Aschaffenburg.

Lange Zeit verkannt und bis jetzt nur wenig gekannt, wird dieser altdeutsche Meister noch manche Stunde der Forschung erheischen. Unter solchen Umständen dürfte daher der kleinste Beitrag willkommen sein, der etwas mehr Licht in das Leben und Wirken des großen Malers bringen kann.

Als Ergänzung zu den Mitteilungen Woltmanns mögen zunächst einige Bemerkungen über das Bild Grünewalds in der alten Pinakothek zu München dienen. Es findet seine erste Erwähnung in einem „Inventarium vber die Cleinodien, Ornat, Kelch ꝛc des Stiefts Hall — 1526“, das jetzt unter den Urkunden des sogenannten Mainzer geistlichen Schrankes im Archiv zu Würzburg aufbewahrt wird. Der bezügliche Eintrag lautet:

„Uff dem Altar Mauricii an deß Probsts seitten Im auffgange Eyne kunstliche gemahlte taffel mitt sanct Moritz vnd S. Eraßmo ꝛc.“

Während sonst das Inventar wenigstens die Zahl der Flügelbilder immer genau angiebt, ist dies hier nicht der Fall. Dieser Umstand spricht, wie schon Dr. Schmidt aus den Ölgemälden selbst entnahm, entschieden dafür, daß die lange Zeit in Zusammenhang gebrachten Flügelbilder in der alten Pinakothek entweder gar nicht zu obigem Altarbilde gehörten oder erst später hierzu verfertigt wurden. Als Beweis dafür, daß das große Bild von einem Meister mit dem Monogramm MG gemalt wurde, diene die Wahrnehmung, daß der Kopf einer Nebenfigur auf dem Cyriakusbilde im Frankfurter Saalhofe wiederkehrt; das Pendant zu diesem, der heil. Laurentius, ist bekanntlich mit dem Monogramme MG v N versehen.

Nicht unwahrscheinlich ist es, daß Stellen in den Mainz-Aschaffenburger Ingrossaturbüchern im Kreisarchive zu Würzburg auf die Bezahlung dieses Werkes Bezug haben. Ihnen ist ein „Registrum quietantiarum 12 ellectorum a Joanne Nass(oviensi) usque ad Albertum cardinalem incl.“ eingereiht, das folgende zwei Einträge enthält:

„Quitantzien zu Her Diether Wenken Chamerschreibers seligen Rechnung gehörig“: . . . . „Quitantz Meister Mathes Maler vber 1c xlvij gulden schulden Anno 1524“. „Quitantz Meister Mathes Molers vber ꝛc gulden In abschlag seiner schuldt Anno 1525“.

Jedenfalls haben die Einträge auf Mathias Grünewald Bezug und sind schon deshalb von Bedeutung. Leider sind die Quittungen selbst verloren gegangen.

Sehr beachtenswert für die Grünewald-Forschung ist eine Beweinung Christi, die ich in der Stiftskirche zu Aschaffenburg fand. Komposition, Farbe und realistische Behandlung sind ganz analog dem Bilde gleichen Gegenstandes im Museum zu Kolmar. Dadurch dürfte ein neuer Beleg dafür gegeben sein, daß dieses von dem Aschaffenburger Meister gemalt wurde. Das Bild in der Stiftskirche trägt das Brandenburger und Mainzer Wappen. Abweichend von den übrigen Gemälden Grünewalds, ist es auf grobe Leinwand gemalt und dann auf Holz aufgezogen.

Nahe verwandt mit den Kolmarer Bildern ist auch eine Verkündigung in der Sakristei der Pfarrkirche zu Schwabach. Die Übereinstimmung läßt sich sowohl in der warmen, an Lichteffekten reichen Behandlung, als auch in Zeichnung und Komposition erkennen. Der Kopf der Madonna ist ganz ähnlich dem auf der Madonnenglorifikation des Isenheimer Altars.

In der an Kunstschätzen reichen Annenkapelle derselben Kirche ist ein Altarwerk, das, geschlossen, auf den beiden vorderen Flügeln die Verkündigung mit der Jahrzahl 1520, auf dem anstoßenden linken Flügel den heil. Nikolaus, auf dem rechten den heil. Erasmus darstellt. Innen bemerkt man in der Mitte eine Madonnenstatue mit dem Jesuskinde; hinter ihr, auf der Rückseite der Altarflügel, gehen in Relief gearbeitete Goldstrahlen auf blauem Grunde nach allen Richtungen auseinander. In den Ecken der zwei äußeren Flügel sind vier musizirende Engel.

Entschieden gehört zu diesem Altar auch der Sockel mit dem Veronikaschweißtuche, der zwar jetzt davon getrennt ist und als Dürersche Arbeit gilt, in der Chronik Schwabachs von Petzold 1856 aber noch als mit dem Altar verbunden geschildert wird. Unter dem heil. Erasmus steht geschrieben:

„Diesen Altar Hatt der Erber Hanns Odden des Eldern Rats wider verneuern und Renoviren lassen an. 1602."

Die älteste Chronik Schwabachs „Chronikon Svabacense" von Freiherrn von Falkenstein (1740) berichtet über den Altar, wie folgt: „Der Altar nächst der Schülers Thür, mit der schönen Maria, wie ein M St redet, ist an. 1520 am Sonntag nach Jakobi eingeweyhet, an. 1602 von Hannß Otten des älteren Raths renovirt, an. 1715 aber bey vorgenommener Kirchenrenovirung abgebrochen, und in die Rosenbergerkapelle gebracht worden. Dieses ist vermutlich derjenige Altar, welcher in dem Registro Collationum Altare B. M. V. Annunciatae genannt wird."

Im 2. Teile der „Antiquitates Nordgaviae" des Bistums Eichstädt von Freiherrn von Falkenstein findet sich im „Registrum Collationum et praesentationum" die Stelle:

„De praesentatione Senioris ex Genealogia Linck

Schwabach, Capellania B. M. V. Annunciatae."

Am Fuße der Verkündigung sieht man zwei Wappen, wovon das eine der Familie Waldstromer von Reichelsdorf, das andere der Familie Gartner von Regensburg eigen war. Die auf Grundlage der gebotenen Anhaltspunkte angestellten archivalischen Forschungen blieben bis jetzt ohne Erfolg. Leider ist die mehrfach gemeldete Übermalung eine sehr weitgehende; was unversehrt geblieben ist, genügt jedoch, um den großen Meister zu erkennen. Die Köpfe der Engel und der Madonna sind von bewunderungswürdiger Anmut; der Faltenwurf ist breit und ungezwungen, die Farbe frisch, harmonisch und mit flottem Pinsel hingesetzt. In dem äußerst edeln, schmerzerfüllten Christuskopf brach sich der Hang des Meisters zum Realismus Bahn; deutlich sind die blutigen Spuren der Dornenkrönung hinter der frei verschlungenen Dornenkrone sichtbar. Außer diesem Kennzeichen ist der Anklang an Werke Grünewalds bemerkbar in der frappanten Ähnlichkeit der Engelsköpfchen mit den Köpfen auf den Flügelbildern in Frankfurt, der Wiederkehr der Faltenmotive und den realistischen Ornamenten am Sockel. Hierdurch ist auch wieder die Beziehung zu den Kolmarer Bildern hergestellt.

Übereinstimmend mit dem eben besprochenen Altar in technischer Behandlung, im Kolorit und in edler Anmut des Gesichtsausdruckes ist eine heil. Ursula in derselben Kapelle. Wichtig und auffallend ist insbesondere die Helldunkelbehandlung, die das Bild mit den Frankfurter und Isenheimer Gemälden gemein hat. Auf diesem Meisterwerke nun fand ich als Monogramm ein verschlungenes M und G in lateinischer Kurrentschrift mit der Jahrzahl 1523. Es ist mit schwarzer Farbe auf den dunkelgrauen Hintergrund gemalt und nur bei Befeuchtung sichtbar. Daraus geht hervor, daß derselbe Meister, der dem Monogramm MG in Frankfurt noch ein N beisetzte, auch ohne dasselbe monogrammirte, und dieser Meister ist Mathias Grünewald von Aschaffenburg. Für die Erklärung des N habe ich vorläufig noch zu wenig Anhaltepunkte, um sie zu veröffentlichen.

Die Seitenflügel des Altars der heil. Ursula und der 11000 Jungfrauen im Kloster Heilsbronn, die schon Waagen Grünewald zuschrieb (Kunst und Künstler in Deutschland, Band I, Seite 307), gehören ihm sicher an. Archivalisch steht nur fest, daß Abt Sebaldus im Jahre 1513 für die vier Bilder, die H. Margaretha, Lucia, Katharina und Barbara, 45 Fl. bezahlt hat.

Desgleichen halte ich ein von Schuchardt in seinem „Lukas Kranach", Band II, Seite 134 erwähntes Madonnenbild, jetzt im Museum zu Weimar, für ein Werk Grünewalds, wenngleich schlechte Aufstellung und Beleuchtung mich an genauerer Einsichtnahme hinderten. Das Bild trägt die Jahreszahl 1520, und alle Merkmale sprechen für obigen Meister.

Schließlich sei noch die Echtheit der Kreidezeichnung in der Albertina zu Wien konstatirt, welche Woltmann nicht erwähnt. Sie ist mit schwarzer und weißer Kreide auf gelbbraunem Papier ausgeführt und stimmt in eklatanter Weise mit den schmalen Flügeln

des Isenheimer Altares überein. Der Gegenstand ist ein bauschig gekleideter Pilger in freier Landschaft.

Friedrich Niedermayer.

Die Farragut-Statue.

New York, im Juli 1881.

Das Denkmal des Admirals Farragut von Augustus Saint-Gaudens, welches vor einiger Zeit auf Madison Square enthüllt wurde, ist eines der Werke, welche die neue Ära in der amerikanischen Kunst bezeichnen. Noch vor einigen Jahren waltete ein solcher Unstern über den Statuen der berühmten Männer, welche die öffentlichen Plätze New Yorks schmücken sollten, daß man die Ehre, in so abschreckender Gestalt auf die Nachwelt zu kommen, als ein sehr zweifelhaftes Glück betrachten mußte. Die verunglückten Lincolns, Sewards und Franklins auf Union Square und Printing House Square sehen uns jetzt, obgleich erst wenige Jahre alt, wie die Reste längst vergangener Zeiten und Phasen an, und wenn die Kritik gleichwohl mit der Anordnung und Aufstellung des Monumentes nicht ganz einverstanden sein kann, so ist dies doch in seinen Hauptteilen ein Werk von so bedeutendem künstlerischen Werte, daß man es als einen glänzenden Erfolg begrüßen darf. Die Bronzestatue ruht auf einem hohen steinernen Piedestal, woran sich als Seitenflügel zwei halbkreisförmige Sitze mit hohen Rückwänden anschließen, welche gleichsam die Schultern bilden. Der Boden vor diesen Steinbänken, der sich einige Stufen über das umgebende Terrain erhebt, ist — um den Seestrand zu vergegenwärtigen — mit kleinen Kieselsteinen gepflastert, woraus ein Seekrebs in Bronze hervorragt, der die Namen des Bildhauers Saint-Gaudens und des Architekten Stanford White trägt. Die Statue stellt Farragut in seiner Seemannsuniform dar, den Degen an der Seite und das Fernglas in der Hand. Sie ist durchaus realistisch im besten Sinne des Wortes, ruhig, lebensvoll, keck und frei von aller Effekthascherei, Farragut, wie er leibte und lebte, anspruchslos, einfach, mit dem Ausdrucke des Wohlwollens sowohl als der Entschlossenheit und unbeugsamen Willens. Schäumende Wellen am Piedestal, zu den Füßen der Statue, welche auch an den Schultern über den Sitzen und an der Rückseite wiederkehren, und zwei Delphine, in welche die Seitenlehnen der Bänke auslaufen, veranschaulichen den Ozean. Zwei gut ausgeführte weibliche Gestalten in Basrelief, „Mut" und „Loyalität", schmücken den innern Halbkreis über den Sitzen, der außerdem um die Gestalten herum, mit Inschriften, den Taten aus Farraguts Leben, bedeckt ist. Diese Inschriften in langen römischen Lettern und Zahlen sind eine schwache Seite des Werks; denn abgesehen von der Schwierigkeit des Entziffers, zu dem sich von zehn Beschauern schwerlich einer entschließen wird, füllen sie den Grund hinter den Gestalten in störender, unbehaglicher Weise aus. Ein anderer Vorwurf trifft nicht die Künstler, sondern diejenigen, welchen die Wahl des Platzes für das Denkmal oblag. Madison Square, einer der größten und schönsten unter den Stadtparks, im besten, belebtesten Stadtteile, bot freilich unter allen die geeignetste Stelle, aber einem so hervorragenden, umfangreichen Werke gebührte der Mittelpunkt des Parks, mit der Fronte nach Süden gerichtet, so daß der Spaziergänger, welcher von Broadway oder der fünften Avenue heraufkommt, ihm gerade gegenüber getreten wäre. Unbegreiflicherweise jedoch hat man es fast an der nördlichen Ecke und zwar seitwärts errichtet, so daß die Fronte den gegenüberliegenden Häusern der fünften Avenue zugekehrt ist, und dem Wanderer im Park zunächst nur die Hinterseite der Statue und die hohen, kahlen Rückwände in die Augen fallen, welche sich auf diese Weise, von der ungünstigsten Seite gesehen, recht nüchtern und unschön ausnehmen.

D. A.

Großer Fund in der königlichen Nekropole von Theben.

Den Kennern des ägyptischen Altertums ist es erinnerlich, daß die Särge mehrerer der größten und berühmtesten Könige des sogen. neuen Reiches bisher nicht aufgefunden werden konnten. Diese Lücke scheint nun in umfassender Weise ausgefüllt zu sein. Ein Berichterstatter der Köln. Zeitg. schreibt aus Kairo d. 22. Juli folgendes:

„Unermeßliche Schätze sind erbeutet worden, nicht an Gold und Edelsteinen, aber von einer Tragweite für die Wissenschaft, wie sie sich noch gar nicht berechnen läßt. Sie eröffnen einen Fernblick in Ägyptens Vergangenheit von schwindelhafter Tiefe. Eine ganze Reihe der stolzesten Herrschergestalten des alten Ägyptens ist aus mehrtausendjährigem Grabe erstanden. 36 Särge, darunter allein 15 mit königlichen Mumien, die übrigen mit denen von Angehörigen der königlichen Familien, haben gestern ihren Einzug in das Bulaker Museum gehalten. An Opfergaben, die in Körben und Kisten verpackt bei den Särgen standen, ist zu gleicher Zeit eine ungeheure Ausbeute gemacht worden. Es befinden sich darunter nicht weniger denn 3700 Statuetten.

„Einem Deutschen ward diesmal das seltene Glück zu teil, die unschätzbaren Altertümer zu heben und der Wissenschaft zu sichern. Der Konservator des ägyptischen Museums, Herr Emil Brugsch — er ist ein Bruder des großen Ägyptologen und hat sich während

einer Reihe von Jahren bereits vielfache Verdienste um diese Anstalt erworben — war zum Glück rechtzeitig bei der Hand, bevor noch dem großen Funde von unberufenen Händen Gefahr drohen konnte. Prof. Maspero, auf Urlaub in Frankreich befindlich, wurde als oberster Leiter des Museums und der ägyptischen Ausgrabungen telegraphisch von dem Ereignis in Kenntnis gesetzt. Bekanntlich pflegen alle höheren europäischen Beamten, welche in Ägypten wegen seines vielgerühmten milden Klimas gern Stellen suchen, während der heißen Monate auf Urlaub übers Meer gen Norden zu ziehen. Wir leben daher hier in einer saison morte, mortissime! Wie zum Hohn auf diese unakklimatisirbaren schwächlichen Neulinge einer fremden Kultur hat es Ihren Majestäten den alten Königen beliebt, gerade jetzt aus ihrem Grabe hervorzubrechen. Wir wollen nur hoffen, daß die militärischen Unruhestifter, die beständig das Damoklesschwert eines neuen Pronunciamentos gegen die Regierung zückenden ägyptischer Offiziere, es ihnen nicht nachmachen. Zur Stunde stockt die Staatsmaschine infolge der Abwesenheit fast aller höheren Beamten europäischer Herkunft; von Generalkonsuln ist nur der französische, der eben erst mit der letzten Post angelangte neuernannte Herr Scienkiewiz, im Lande anwesend.

„Da sich ihr Berichterstatter in der angenehmen Lage befindet, aus erster Quelle seine Nachrichten schöpfen zu können, so darf er Ihnen auch die näheren Einzelheiten über die Örtlichkeit und die Geschichte dieses Fundes, der seinesgleichen sucht in den Annalen der ägyptischen Altertumsforschung, nicht verschweigen.

„Während der letzten Jahre war es mehreren Ägyptologen, die Oberägypten bereisten, bereits aufgefallen, daß sich unter den im Besitze des englischen Konsularagenten Mustapha in Luksor befindlichen Altertümern Stücke zeigten, welche aus Königsgräbern stammen mußten, deren Eröffnung noch unbekannt geblieben war. Nach weitläufigen Nachforschungen gelang es endlich Professor Maspero bei seinem Besuche im letzten Frühjahre, daselbst einen Fellah ausfindig zu machen, der notwendigerweise von der Herkunft besagter Stücke Kenntnis haben mußte. Es war indes unmöglich, die Verschlossenheit des Menschen zu überwinden, und da weder Versprechungen noch Drohungen halfen, wurde er dem Gouverneur der Provinz Keneh, Daud Pascha, zur Einkerkerung und weitern Geständniserpressung übergeben. Der Fellah hat drei Brüder, die Mitwisser und Teilnehmer an der Ausbeutung der alten Fundstätte waren. Infolge von unter den Brüdern ausgebrochenen Zwistigkeiten, wohl auch durch die Aussicht auf hohen Lohn gelockt, hat nun der älteste derselben unter Gewährleistung von Straflosigkeit dem Gouverneur die Sache verraten und als Führer zu der geheimnisvollen Stätte gedient. Daud Pascha begab sich in Person nach dem Platze, ein mitgenommener Schreiber wurde in den Schacht hinabgelassen, der die Altertümer enthielt, und so das Vorhandensein einer großen Menge von Särgen, Kasten, Körben u. s. w. konstatirt. Auf die telegraphische Benachrichtigung von der merkwürdigen Entdeckung sandte der Khedive Herrn E. Brugsch nach Theben, mit dem Auftrage, die vorgefundenen Altertümer ans Tageslicht zu fördern und wohlverpackt in das Museum von Bulak zu schaffen. Zu letzterem Zwecke wurde ihm ein Dampfer nachgesandt, der von früher her eigens für den Dienst des ägyptischen Museums bestimmt war.

„Was nun die Örtlichkeit des Fundes betrifft, so mögen vorläufig die nachfolgenden Angaben genügen. Gegen 3 km nördlich vom heutigen Dorfe Luksor, auf der gegenüberliegenden linken Nilseite, ist das Dorf Qurnah befindlich, am Fuße des hier ziemlich nahe an den Nilstrom herantretenden westlichen (libyschen) Hügelgesenkes. Ein bis zwei Kilometer westlich vom genannten Dorfe liegt das weltberühmte Dér-el-bachri am Südabhange der eben erwähnten Vorstufe des Abfalls des libyschen Plateaus. Noch anderthalb Kilometer weiter nach Westen, jenseits dieses vorgeschobenen Hügelgesenkes und mehr am eigentlichen Plateauabfall selbst, erreicht man endlich die große Totenstadt der Königsgräber, heute Biban-el-Moluk genannt. Zwischen den beiden vielbesuchten Trümmerstätten, an einem seitlichen nach dem Nil zu abfallenden Schutthaldenvorsprunge, fand sich nun zwischen zerklüfteten Kalkfelsen und Mergelschutt ein unregelmäßiger Spalt, der bei näherer Untersuchung sich als der Überrest eines ehemaligen senkrecht in die Tiefe führenden, etwa 12 m tiefen Schachtes herausstellte. Dieser Schacht war in dem denkbar schlechtesten Boden angelegt und ist infolge dessen als solcher kaum noch kenntlich. Zwischen schieferigen, mit aus ihnen herorstarrenden Felsblöcken besetzten Mergelwänden führt der Spalt gegenwärtig in unregelmäßigen Zickzackwindungen abwärts und endet unten in einem viereckigen Raume, von welchem aus nur ein einziger Seitenstollen abgeht. Dieser, anfangs sehr eng und niedrig, erweitert sich bei 7 m Länge und biegt dann im rechten Winkel in einen 68 m langen Gang von ungleicher Breite und Höhe ein. Hier ist die Fundstätte, wo sich der Eintretende staunenden Auges vor einer langen Reihe von neben- und übereinander gestellten Särgen, Kasten, Körben u. dergl. befand. Diese eigentümliche Art der Aufstellung, wie die ganze Art, in welcher der Schacht angelegt ist, legt die Vermutung nahe, daß wir es hier nur mit einer Zufluchtsstätte zu thun haben, an welcher die Pietät der alten Ägypter die Überbleibsel

ihrer Könige vor den Nachstellungen eines plündernden und tempelschänderischen Feindes (vielleicht der Perser) sicher stellen wollten. Dafür, daß der entdeckte Stollen nur als Versteck gedient habe, spricht auch der Umstand, daß man bereits vor Jahren in den benachbarten Königsgräbern den geleerten Sarkophag eines Königs auffand, dessen Sargdeckelinschrift über die Anwesenheit seiner Leiche unter den letzten Funden keinen Zweifel läßt. Man hatte, als man mit den Särgen der Könige flüchtete, die schweren Steinsarkophage zurückgelassen.

„Ein großer Teil der aufgefundenen Särge ist noch unversehrt und uneröffnet, in den bereits von Diebeshand gesprengten sind die Mumien noch wohlerhalten. Vielfache Gewinde von Totenkränzen, aus Ölblättern zusammengeheftet, liegen auf der Oberseite der Körper. Die Inschriften auf den vielfachen Sargdeckeln geben die Anwesenheit der Leichen nachfolgender Könige an: Ras Kbenen (Ra Setenen — Taa.), Amosis oder Aahmes (1700 vor Chr.), Seti I. (1366,*) Ramses I. (1400), Amenophis I., Tutmes I., Tuthmes II., Tuthmes III., Pinotem, ferner der Königinnen: Ramaka (etwa die Ka-r'a-m'at?), Ames Nofert Ari u. a.

„Unter den mit aufgefundenen Gerätschaften befinden sich Gegenstände von allerhöchstem Interesse und Unika in ihrer Art. Z. B. mehrere Großparadeperücken von Königinnen, kunstvoll aus Haar geflochten, vier Bronzestühle zum Aufstellen von Bronzevasen, ein riesiger Ledervorhang mit Hieroglyphen, die in demselben ausgeschnitten und mit gelbem Leder unternäht sind, auch ist die Herstellung mehrerer Särge aus zahllosen, durch Übertleben zu einer Art Papiermaché umgewandelten feinen Leinwandlagen eine neue Thatsache. Außer den Königssärgen ist aber keiner der gemachten Funde von großer Bedeutung für die Wissenschaft als der von vier prachtvollen Papyrus (der eine von 16 m Länge), welche eine Fülle der wichtigsten Aufschlüsse zu erteilen versprechen. Sobald alle diese Schätze aufgestellt und geordnet sein werden, will ich es versuchen, Ihnen über dieselben weitere Mitteilungen zu machen."

*) Die beigefügten Zahlen nach Brugschs Geschichte Ägyptens.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

— **Die Kunstakademie in Kassel** verfolgt seit ihrer vor zwei Jahren begonnenen Reorganisation den Plan, die jungen Leute, die sich ihr anvertrauen, so zu leiten, daß sie befähigt werden, je nach Talent und innerem Beruf, in die höheren Klassen überzugehen und sich zu selbständigen Künstlern auszubilden, oder sich einem der Kunsthandwerke zu widmen, und in demselben durch die genossene Vorbildung gedeihlich und für ihr eigenes Fortkommen förderlich arbeiten zu können. Deswegen wurde von der Akademie dafür gesorgt, daß die Schüler auch an gewissen Kursen an der gewerblichen Zeichenschule auf Kosten der Akademie teilnehmen. Es ist erfreulich, berichten zu können, daß an den festen Kern der Akademie in neuerer Zeit sich auch von auswärts herbeigezogene Künstler angeschlossen haben, so daß die Hoffnung, in Kassel nach und nach eine Kunststadt entstehen zu sehen, nicht mehr unbegründet erscheint. Die vorzüglichen Anschauungsmittel in den Galerien und Museen sowie die herrliche umgebende Natur müssen jedem Künstler eine Ansiedelung in Kassel wünschenswert erscheinen lassen.

Preisbewerbungen.

F. **Dem Bayerischen Kunstgewerbeverein zu München** ist für das Jahr 1882 die Veranstaltung einer Verlosung genehmigt worden, für die als Gewinne 1500 kunstgewerbliche Gegenstände der verschiedensten Art im Wert von 20 bis 7000 Mark und im Gesamtwert von 83000 Mark beschafft werden sollen. Zur Erlangung geeigneter Entwürfe erläßt der Verein nunmehr an sämtliche deutsche Künstler und Kunstgewerbtreibende ein **Preisausschreiben**, das für die besten Arbeiten 2 Ehrenpreise à 300, 5 à 200, 10 à 100 und 20 à 50 Mark aussetzt. Die Entwürfe, in Zeichnungen oder Modellskizzen bestehend, dürfen jedem beliebigen Gebiet der kunstgewerblichen Produktion angehören, also Gegenstände der Wohnungsausstattung, der Tracht und des Schmuckes, Geräte und Gefäße zum unmittelbaren Gebrauch sowohl als auch zur Schaustellung, Waffen, Jagdgeräte, Rauch- und Spielutensilien, Musikinstrumente, Handarbeiten aller Art, Erzeugnisse der graphischen Künste u. s. w. ins Auge fassen. Besonderes Gewicht wird jedoch auf Stücke gelegt, die bei Schönheit und Billigkeit den Bedürfnissen des praktischen Gebrauchs entsprechen. Die Entwürfe, die anderweitig noch nicht verwertet sein dürfen, sind anonym, mit Motto oder Monogramm versehen, bis zum 1. Oktober d. J. an den Verein einzusenden. Sie werden bis 1. November von einer aus dem Vorsitzenden desselben, aus drei Künstlern, zwei Industriellen und einem Kunstfreunde gebildeten Jury beurteilt und alsdann im Festsaal des Vereinshauses in der Pfandhausstraße in München öffentlich ausgestellt werden. Die prämiirten Arbeiten gehen in den Besitz des Vereins über, der sich vorbehält, sie sowohl für die Zwecke der Verlosung in einer beliebigen Anzahl von Exemplaren ausführen zu lassen als auch in seiner Zeitschrift unter Nennung des Urhebers zu veröffentlichen.

Bg. **Berlin.** Vor einigen Jahren hat eine kunstsinnige, reiche Dame, Frau **Boisonet** aus Lübeck, zum Andenken an ihren früh verstorbenen Sohn, welcher an der hiesigen Bauakademie seine Studien gemacht hatte, ein Kapital von 100000 Franken zu dem Zwecke vermacht, daß von den Zinsen derselben jährlich ein Stipendium in der Höhe von etwa 3000 Mark für technische und kunstwissenschaftliche Studienreisen, deren Resultate dann publizirt werden sollen, vergeben werde. Die technische Hochschule in Berlin hat die zu lösende Aufgabe festzustellen und der Kultusminister hat unter den Bewerbern dann das Stipendium an die geeignete Persönlichkeit zu vergeben. Die Ausführung der dankenswerten Stiftung ist in vollem Gange. Sowohl von der Ingenieurabteilung als auch von der Hochbauabteilung der Technischen Hochschule sind bereits je zwei Aufgaben gestellt worden. — Die erste Aufgabe, welche aus dem Gebiet des Hochbaues im Jahre 1878 gestellt wurde, war eine genaue Aufnahme der Propylaen der Burg zu Athen. Baumeister **R. Bohn** hat dieselbe in vortrefflicher Weise gelöst. Seine Arbeit wird demnächst publizirt werden. Die zweite Aufgabe, welche im vorigen Jahre gestellt wurde, betrifft die Untersuchung und Darstellung der Baukunst des deutschen Ritterordens im Ordenslande Preußen. Mit der Lösung derselben ist der Baumeister **C. Steinbrecht** beauftragt und damit auch bereits beschäftigt.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Die 55. Ausstellung der kgl. Akademie der Künste in Berlin** ist am 4. September eröffnet worden. Obwohl der Katalog 1118 Nummern zählt und die Jury außerdem noch 270 Nummern zurückgewiesen hat, ist die Physiognomie der Ausstellung eine wenig befriedigende. Die Versuche, die mangelnde Qualität durch eine ermüdende Quantität, von der man sich eine Wirkung auf das große Publikum verspricht,

zu ersetzen, fallen von Jahr zu Jahr unglücklicher aus. Die Einführung der jährlichen Ausstellungsperioden, die man zumeist wohl dem Bestreben des Akademiedirektors verdankt, das Publikum alljährlich über das außerordentlich schnelle Wachstum der unter seiner Leitung gleich Aarons Stab aufblühenden Anstalt zu unterrichten, entspricht bei weitem nicht der Leistungsfähigkeit der deutschen Kunst. Charakteristischer für die Berliner Ausstellung sind auch in diesem Jahre wieder die Namen derjenigen, die weggeblieben, als derjenigen, die vertreten sind. Was bedeutet eine deutsche Ausstellung — um nur die vornehmsten zu erwähnen — ohne Menzel, Knaus, Vautier, Andreas Achenbach, Defregger, Lenbach? Auf Gabriel Max und Makart muß man ohnehin verzichten, da diese Herren sich nur noch in „separaten" Zimmern für besonderes Entrée sehen lassen. Im vorigen Jahre haben noch ein paar auswärtige Maler einen gewissen Lüstre auf die Berliner Ausstellung geworfen. In diesem Jahre fehlt auch die fremde Erleuchtung, da man zwei antike Genrebilder von Alma Tadema („Der Abschiedskuß" und die schon in diesem Blatte erwähnte „Sappho"), eine der bekannten Flußlandschaften von Schampheleer und ein burgundisches Historienbild von Albrecht de Vriendt in seinem bekannten archaisirenden Stile keineswegs als besonders sensationell bezeichnen kann. A. v. Heydens Gemälde für den Schwurgerichtssaal in Posen („Die Erteilung des Magdeburger Stadtrechts") und Otto Knille's drittes Friesbild für die Berliner Universitätsbibliothek („Die Humanisten begrüßen die Reformatoren") vertreten wenigstens mit einer gewissen Würde die monumentale resp. die historische Malerei. Wenig hat uns dagegen E. v. Gebhardts „Himmelfahrt" befriedigt. Statt auf dem Wege fortzufahren, den er so glücklich mit seinem Abendmahl betreten, verliert sich der Meister immer mehr in archaistische Launen, welche im günstigsten Falle seine Kenntnis alter flämischer, niederrheinischer und süddeutscher Maler bezeugen. Sein eigenes Gesicht ist unter der toten Nachahmung ganz verloren gegangen. Immerhin wahrt er aber in Auffassung und Empfindung den religiösen Charakter des Vorgangs, während Graf Harrachs „Versuchung Christi" den symbolisch-dogmatischen Kern der Erzählung ganz aufgegeben hat, um den Schwerpunkt auf eine magisch-phantastische, ganz theatermäßige Beleuchtung der Landschaft, in welcher „alle Reiche der Erde" zu den Füßen des Heilands ausgebreitet sind, zu legen. Statt des Versuchers läßt er ein nacktes schönes Weib mit den Attributen der Fortuna, von leichtem Nebel umhüllt, neben dem Erlöser schweben. Unter den Genrebildern dürften A. v. Werners „19. Juli 1870" (Der Kaiser im Mausoleum von Charlottenburg), Chr. L. Bokelmanns Verhaftung, eine Scene voll dramatischen Reizes, A. Gabl's „Bräuschenke in München" und W. Gentz' „Gedächtnisfeier auf einem Kirchhofe in Algier" die Haupttreffer sein. Wie man sieht, eine ziemlich karge Ausbeute. Mit den Porträts steht es nicht viel besser. Zwei Damenbildnisse von Gustav Richter bleiben weit hinter den letzten Arbeiten des Künstlers zurück. Weitaus bedeutender ist Leon Pohle's Porträt der Königin von Sachsen, ein vornehmes, fein im Ton gehaltenes Repräsentationsstück. Auch drei Bildnisse Gussows zeigen das erstaunliche Charakterisierungstalent dieses Künstlers und die Versatilität seiner Malweise auf voller Höhe. Auf den Landschaften, als dem gangbarsten Ausstellungsmaterial, findet man alle irgendwie hervorragenden Namen. Wenn man sie aber aufzählen würde, müßte man sich mit den Epithetis begnügen, die schon seit geraumer Zeit „stehend" sind. Als homines novi sind zwei auf den Plan getreten: Julius von Klever, ein Deutschrusse, mit sehr realistisch behandelten Wald- und Strandbildern aus seiner Heimat, und Karl Saltzmann, ein junger Berliner Marinemaler aus der Schule Eschke's, der als erste Ausbeute einer auf der Corvette Prinz Adalbert unternommenen Reise um die Welt, zugleich als der erste Maler, der sich an dieses Phänomen gewagt, das deutsche Kriegsschiff in einem Teifun an der japanischen Küste mit außerordentlicher koloristischer Bravour dargestellt hat. — Der Katalog ist auch in diesem Jahre mit Zinkätzungen versehen worden, die aber noch sehr der Vervollkommnung bedürfen, um einen halbwegs erfreulichen Eindruck zu machen. Die Mängel scheinen übrigens weniger durch das technische Verfahren, als durch die Schuld der Maler verursacht worden zu sein, welche mit dem Wesen der Zinkätzung noch zu wenig vertraut sind, um passende Vorlagen liefern zu können. — Sehr günstig präsentirt sich in diesem Jahre die plastische Abteilung, welche eine große Anzahl monumentaler Arbeiten umfaßt. Wir nennen als die vorzüglichsten Schapers Lessing für Hamburg und Moltke für Köln, Hartzers Spohr für Kassel, Brunows Friedrich I. für die Herrscherhalle des Zeughauses, Lessings Bronzethür für den Kuppelraum desselben, Siemerings Reliefs für das Gräfedenkmal in Berlin und Eberleins Plato und Hippokrates für die Kieler Universität. — Es besteht übrigens die Absicht, in diesem Jahre eine Salle des refusés ins Leben zu rufen, in welcher die Zurückgewiesenen über die Jury hinaus an das Urteil des Publikums appelliren wollen.

Z An der Kasseler Akademie fand im Laufe der letzten Wochen die Ausstellung der Schülerarbeiten vom verflossenen Schuljahr statt. Die Ausstellung gab Zeugnis von den erfreulichen Fortschritten, welche in sämtlichen Klassen der genannten Anstalt in neuerer Zeit gemacht wurden; es fanden sich sowohl unter den Ornamentzeichnungen, wie unter den Zeichnungen nach der Antike, sowie auch unter den Malstudien landschaftlicher wie figürlicher Richtung vortreffliche Arbeiten. Das Gleiche gilt von der Abteilung für Plastik. Unter den eben erwähnten Studien waren auch einige sehr bemerkenswerte Versuche der Schülerinnen.

Das städtische Museum in Köln ist in letzter Zeit wieder durch eine Anzahl von schätzbaren Kunstwerken bereichert worden, teils Geschenken freundlicher Geber, teils Ankäufen aus den dazu vorhandenen Mitteln. Unter den Geschenkgebern haben wir immer zuerst den Herrn Geheimrat Dagobert Oppenheim zu nennen, der seine Freigebigkeit schon so vielfach bewährt hat und auch in jüngster Zeit wiederum mehrere Gemälde von älteren und von modernen Meistern dem Museum geschenkt hat. Von älteren Meistern sind darunter zwei Porträts von dem Niederländer Nikolas Maas (1632—1693), einem Schüler vom Rembrandt, doch aus seiner spätern Zeit, wo er die Rembrandtsche Kunstweise verlassen hatte. Das eine ist das Bildnis eines vornehmen Herrn in etwa halber Lebensgröße und sorgfältiger Ausführung. Das andere, das lebensgroße Brustbild einer ältlichen niederländischen Dame, fein nach Farbe und Behandlung, wie sie den niederländischen Meistern des 17. Jahrhunderts, die im Porträtfach excellirten, eigen ist. Ein drittes Bildnis ist das eines Mannes von eigentümlichem, nicht sehr liebenswürdigem Ausdruck und etwas trüber Farbe. Es wird als ein Werk des deutschen Meisters Johann Kupetzky (1666—1740) bezeichnet, doch hat es nicht die charakteristische Farbe dieses, besonders in seiner späteren Zeit, etwas stark manieristischen Meisters. Weniger malerisches als persönliches Interesse bietet ein Bildnis Goethe's aus dessen Greisenalter dar, von Kolbe gemalt und ohne Zweifel sehr ähnlich. Es ist das zweite Originalbildnis des Altmeisters, welches unser Museum besitzt; es ist nicht datirt, aber augenscheinlich später gemalt als das kleine Bildnis vom Jahre 1814, das Goethe den Boisserées geschenkt hatte und das aus deren Nachlaß in unsere Sammlung übergegangen ist. Weitere Geschenke des Herrn Geheimrat Oppenheim sind eine schöne italienische Landschaft von dem vor kurzem verstorbenen A. Bromeis in Kassel, einem sehr tüchtigen der Schirmerschen Richtung folgenden Meister, und ein originelles Genrebild von W. Stryowski in Danzig: ein lebensgroßes junges Mädchen in polnischer Bauerntracht darstellend, welches durchs Feld laufend „Sonnenfäden" fängt. Eine ganz besonders schätzenswerte Gabe desselben freigebigen Kunstfreundes ist aber eine kleinere Wiederholung des in seine Ritterromane vertieften Don Quixote von Adolf Schrödter, des Bildes, womit dieser in seiner Weise unübertreffliche Meister zuerst seinen Ruhm begründete. — Die Familie Michels hat das lebensgroße Kniestück einer ältlichen Dame dem Museum geschenkt, das Louis Gallait in seiner besten Zeit gemalt hat und das die glänzenden Eigenschaften dieses großen belgischen Meisters zeigt. Wir berichtigen hiermit auf den Wunsch des Herrn Gustav Michels die neuliche Angabe, die ihn als den Geschenkgeber nannte. Aus dem Dispositionsfonds des Museums wurde das treffliche Gemälde von Andreas Achenbach erworben, dessen wir schon früher ausführlicher gedachten. Es ist eine Perle unter den modernen Gemälden unseres Museums, und gewiß sind die verfügbaren Geldmittel aufs

beste angewandt, wenn sie für solche Werke unserer zeitgenössischen Meister, namentlich unserer rheinischen Malerschule verwandt werden. Zu erwähnen sind noch die aus denselben Mitteln erworbenen höchst bemerkenswerten Kuriositäten aus der Sammlung Disch: das antike Glasgefäß in der Form eines sitzenden Affen und das Fragment einer bewundernswürdigen gotischen Skulptur, angeblich von dem im vorigen Jahrhundert barbarischerweise zerstörten Sakramentshäuschen des Domes herrührend. Beide Gegenstände haben ein besonderes lokales Interesse, das Glas, weil es in kölnischem Boden gefunden worden ist, und die Skulptur als ein Muster echt kölnischen Kunststils aus der Zeit seiner höchsten Blüte. (Köln. Zeitg.)

M. B. **Stuttgart.** Der am 27. April d. J. in Frankfurt a. M. gestorbene Maler Karl v. Müller hatte bereits im Jahre 1877 der hiesigen königl. Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen im Museum für bildende Kunst eine wertvolle Schenkung der besten Zeichnungen seines Großvaters und seines Vaters unter der Bedingung gewidmet, daß dieselben unter dem Namen „Müllersche Stiftung" immer in einem eigenen Raum für sich allein aufgestellt würden. Durch die beengten Raumverhältnisse war dies bisher nicht möglich. Doch hat sich in den letzten Wochen durch Verlegung der Bibliothek der Kunstschule und andere Einrichtungen endlich ein passendes Zimmer gefunden, welches unter den Namen „Kabinet Müller" dem allgemeinen Besuch jetzt eröffnet ist. Professor C. Kräutle, der neue Inspektor der königlichen Kupferstichsammlung, hat die meisterhaften Blätter darin sehr vorteilhaft aufgehängt und sie durch eine Reihe der berühmtesten Stiche der beiden Künstler in den besten Abdrucken, meist avant la lettre, vermehrt, so daß man hier eine Übersicht ihrer künstlerischen Thätigkeit gewinnt, die ebenso lehrreich wie interessant ist. Die Zeichnungen von Johann Gotthard von Müller zu seinen Stichen, acht an der Zahl, zeigen: Ludwig XVI. im Krönungsornat, Amphion, Loth und seine Töchter nach Honthorst, Madonna mit dem Kinde nach L. Spada, Sta. Catharina nach Leonardo da Vinci, die Selbstüberwindung Alexanders nach G. Flink, Louise Elisabeth Vigée-Lebrun nach dem Selbstporträt und das Bildnis Anton Graffs, wahrhaft bewunderungswerte Blätter. Von den 11 Zeichnungen seines Sohnes Friedrich Müller, des Vaters des Malers, sind neun treffliche Einzelstudien zu seinem Stich der Sixtina, die beiden andern eine Kopfstudie zu der „Jugend" nach Masson und ein großes Blatt, „St. Johannes" nach Domenichino. Unter den 36 Kupferstichen, welche diesen 19 Zeichnungen beigefügt sind, befindet sich auch die einzige Radirung, die Joh. Gotthard v. Müller ausgeführt, ein St. Hieronymus nach eigener Komposition im Auftrag Lavaters, und als Pendant zu dem herrlichen Stich des unter dem Titel „tendre mère" bekannten lieblichen Porträts seiner jungen Frau, Müllers eigenes Bildnis, gestochen von seinem Schüler C. Morace. Außer den größeren Blättern interessiren überhaupt noch viele Porträts historisch bedeutender Zeitgenossen der Künstler in dieser Sammlung, die nach verschiedenen Richtungen hin die aufmerksamste Beachtung verdient.

Vermischte Nachrichten.

Rgt. **Das Hotel Bellevue in München** trägt nun auch an seiner Südseite reichen Bilderschmuck von Claudius Schraudolphs Hand. Das Hauptgemälde, glücklich zwischen die Fenster zweier Stockwerke eingefügt, zeigt die heil. Maria mit dem Christuskind als Patrona Bavariae sich zu einem Engel hernieder neigend, der ein bairisches Wappenschild hält. Maria ist eine überaus sympathische Erscheinung von hohem Liebreiz. Dasselbe gilt vom Christuskinde. Weniger spricht der Engel an, dessen mit Puffen und ausgeschlagenem Hemdkragen ausgestattetes Kostüm unangenehm auffällt. Auch sind die Flügel zu rund und massig geraten. Was die koloristische Wirkung dieses Teiles der Wandbilder betrifft, so erfreut dieselbe das Auge des Beschauers durch hohe Schönheit. In derselben Höhe mit diesem figürlichen Wandschmuck Tafeln mit den Namen der Regierungsbezirke Baierns und andere mit den Anfangsbuchstaben der ersten vier Könige Baierns anzubringen, war ein recht geschmackloser Gedanke, dessen Ausführung an dieser Stelle man nur aufrichtig bedauern kann, und das um so mehr, als dazu übereinstimmend derselbe Charakter der Buchstaben des 17. Jahrhunderts gewählt wurde, während bekanntlich jeder dieser Könige seine Namenschiffre in eigenartiger charakteristischer Weise bestimmte, eine Thatsache, die einerseits dem Künstler nicht unbekannt hätte sein sollen und die ihm andererseits auch vom Standpunkte der Dekoration trefflich zu statten gekommen wäre. Über dem Gesimse des ersten Stockwerks hat Schraudolph in gemalten Nischen den Fleiß, die Stärke, die Gerechtigkeit und die Religion in allegorischen Figuren dargestellt. In ihnen tritt das Bestreben des Künstlers, im Stile der Renaissance zu gestalten, noch entschiedener zu tage als in dem oberen Teile seiner Gesamtkomposition. Dabei zeigt sich aber auch in überzeugendster Weise die Unzulänglichkeit seiner Gestaltungskraft. Während sein „Fleiß", nebenbei bemerkt die beste der vier allegorischen Figuren, sich entschieden an die Gebilde Dürers im Triumphzuge des Kaisers Max anlehnt, scheint sich der Künstler in seiner „Religion" ebenso entschieden an die Gestalten der Brüder Asam in der Münchener Johanniskirche als Vorbilder gehalten zu haben, seine „Religion" gehört nicht der Renaissance, sondern dem ausgesprochensten Zopf an. Die Maler brauchen keine Kunstgelehrten zu sein, aber es ist doch nicht zu viel verlangt, wenn man einem Künstler zumutet, er solle die Grenzen zwischen Renaissance und Zopfstil kennen. Es ist auch für den in solchen Dingen Erfahrensten kaum möglich, Reminiscenzen an ältere Meister zu konstatiren, aber so auffällige Mängel an einheitlicher Konzeption legen auch dem Unbefangensten die Vermutung künstlerischer Anleihen nahe. Denn es ist doch im höchsten Grade unwahrscheinlich, daß ein und derselbe Künstler Figuren im Stile verschiedener Jahrhunderte in einem und demselben Werke aus sich selber herausschafft. Auch in den allegorischen Figuren dieser Seite des Hauses hat Schraudolph seine bei Ausführung der Wandgemälde an der anderen gemachten koloristischen Erfahrungen glücklich verwertet. Offenbar ist mit der Aufgabe nicht blos sein Mut, sondern auch sein Können gewachsen. Zogen die Malereien der Ostseite dem Künstler den wohlbegründeten Vorwurf zu, es fehle ihm an der nötigen Energie, so ist es erfreulich, feststellen zu können, daß derselbe auf Grund der neueren Arbeit Schraudolphs nicht wiederholt werden kann. Auch die Gesamtanlage des Bildwerks erscheint an der Südseite glücklicher als an der Ostseite. Erinnert diese mit ihren Regententafeln unwillkürlich an einen illustrirten Wandkalender, so wirken doch die Schilde mit den Namen der Regierungsbezirke und den Namenschiffren der Könige nicht ausgesprochen ungünstig. — Schließlich mag auch noch der gemalten Friese gedacht sein. Sie gehören zu den wenigst glücklichen Partien der Dekoration; Motive die in einer Druckleiste trefflich wirken, erscheinen unter Umständen als Wanddekoration ganz unschön. Und das gilt auch in unserem Falle.

Rgt. **Die E. A. Fleischmannsche Hof-, Buch- und Kunsthandlung in München** feierte am 12. Juli den fünfundsiebzigsten Jahrestag ihrer Gründung. Unter ihrer Firma erschien u. a. das berühmte Künstlerlexikon von Dr. Nagler, das leuchtende Beispiel gelehrten Sammelfleißes und echt deutscher Ausdauer. Als Kunsthandlung hat sich die Firma in der neuesten Zeit thatsächlich einen Weltruf erworben, indem sie Bestellungen, Verkäufe, Ausstellungen von Gemälden hervorragender Meister der deutschen Kunstschulen buchstäblich über die ganze Welt vermittelte. Sie war es, welche die bedeutendsten Werke von Makart, Piloty, Defregger, Wilh. Diez u. a. bestellte und verkaufte.

Vom Kunstmarkt.

* **Kölner Kunstauktion.** Die Kunsthandlung von J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln veranstaltet am 22.—24. September eine Versteigerung ausgewählter Kunstsachen und Antiquitäten aus dem Nachlasse der Herren Dechant J. F. Antwerpen, Franz und Joh. Anton Becker in Deutz, und Major Kuhlen in Rom, auf welche wir die Kunstfreunde besonders aufmerksam machen. Es sind darunter wertvolle Gegenstände aus Thon, Porzellan, Glas, Elfenbein, Email, Metall, Holz, textile Arbeiten, Waffen, Möbel, auch Miniaturen u. s. w. Gleichzeitig macht die genannte

Firma bekannt, daß am 19. Sept. die alte Zimmereinrichtung des Schlosses Commende Ramersdorf durch sie zum öffentlichen Verkaufe kommen wird. — Im nächsten Frühjahre wird die Versteigerung der Becker'schen Gemäldesammlung und der bekannten wertvollen Autographen aus dem Nachlasse des Majors Kühlen (Autographen von Ariost, Michelangelo, Raffael, Sebastiano del Piombo u. a.) folgen.

Noch einmal der neue „Katalog" der Pinakothek.*)

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Ich ersuche Sie um gefällige Aufnahme der folgenden Zeilen:

Aus den, in Ihrem geschätzten Blatte veröffentlichten Zuschriften der Herren Direktor Reber und Dr. Schmidt habe ich mit großer Befriedigung entnommen, daß der Marggraffsche Katalog der Pinakothek keineswegs außer Cirkulation gesetzt ist, sondern dem Publikum bis auf weiteres als Führer dienen darf. Desgleichen geht aus den Zuschriften der beiden Herren hervor, daß Direktor Reber an einem neuen Katalog der Pinakothek arbeitet, und demnach der Ersatz des Marggraffschen Katalogs durch einen Reberschen erst bevorsteht. Wenn ich, nicht wissend, daß sich Direktor Reber eigenhändig dieser Arbeit unterzieht, behauptete, daß die Direktion keinen besseren Katalog zustande bringen werde, als den Marggraffschen, so habe ich aber damit keineswegs, wie Dr. Reber vermutet, der Kritik vorgreifen wollen, sondern nur eine subjektive Ansicht ausgesprochen, deren Berichtigung durch die That ich mit Fassung entgegensehe.

*) Mit dieser Duplik schließen wir unsererseits die Debatte. Anm. d. Red.

Des ferneren geht aus den Zuschriften hervor, daß der Schmidtsche Führer in der Pinakothek nicht einmal verkauft werden darf, und wahrlich naiv berührt mich des Verfassers Erstaunen darüber, daß ich von den Männern, die an der Spitze der Pinakothek stehen, glauben konnte, daß sein „Katalog" bestimmt sei, den Marggraffschen zu ersetzen! Nun, ich habe es eben geglaubt, und für glaubensselige Gemüter giebt es bekanntlich keine Grenze. Jedenfalls hätte es aber auf dem Titel bemerkt werden müssen, daß dieses „harmlose Werkchen", wie der Urheber seine eigene Schöpfung nennt, lediglich für den Privatgebrauch des Autors und der Direktion verfaßt wurde, aus dem Titel: „Katalog der Pinakothek" ist dies durchaus nicht zu entnehmen. Es leuchtet mir zwar nicht ein, welchen Zweck ein Führer haben soll, der in jener Galerie, für die er geschrieben wurde, nicht einmal veräußert werden darf, aber daß die Direktion ihre ganze Thätigkeit in dieser Sache nur auf die Verhinderung des Vertriebes des Bruckmann-Schmidtschen Kataloges in der Pinakothek beschränken mußte, giebt der Sache eine wahrhaft drastische Wendung.

Unter solchen Umständen kann selbstverständlich weder von einer materiellen, noch von irgend einer anderen Frage mehr die Rede sein, nur noch von der einen: für wen hat Dr. Schmidt überhaupt seinen „Katalog" geschrieben?

Dr. Alfred von Wurzbach.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), **Köln.** Ausgewählte Kunstsachen und Antiquitäten aus dem Nachlasse der Herren Dechant J. F. Antwerpen in Deutz, Maler Franz Becker und Rentner Joh. Ant. Becker in Deutz, Major a. D. Kühlen in Rom und Anderer. Versteigerung den 22.—24. Sept. (789 Nummern).

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang.

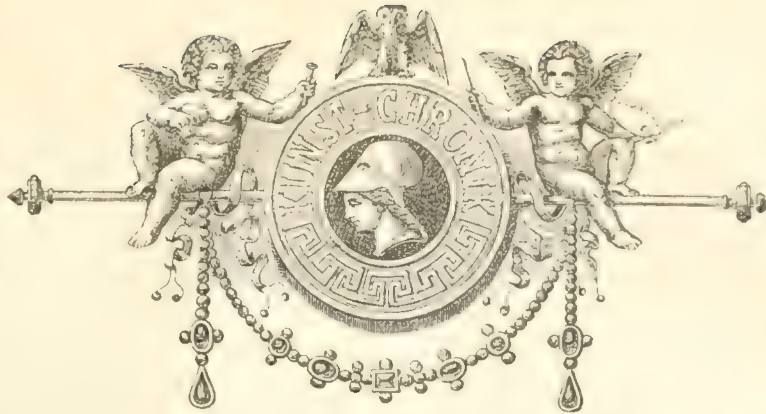
Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

29. September

Nr. 44.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunst-Chronik No. 45 (Schluß des 16. Jahrgangs) erscheint am 6. Oktober.

Deutscher Künstlerkongreß.

Mitte September fand in Dresden der Kongreß der deutschen allgemeinen Kunstgenossenschaft statt und zugleich die Feier des 25jährigen Bestehens derselben. Man hatte sich noch eine allgemeinere Beteiligung versprochen; Dresden und die benachbarten Kunststädte, namentlich Berlin, hatten zahlreiche Teilnehmer gestellt, schwach dagegen waren Wien, München und Düsseldorf vertreten. Wenn ein gewisses Vorurteil gegen Dresden manchen vielleicht zurückgehalten hat, so ist letzteres durch die Veranstaltungen, welche die Dresdener Künstlerschaft und die Stadt zu Ehren des Kongresses und zur würdigen Feier seines Jubelfestes getroffen hatte, glänzend widerlegt worden.

Was zunächst die Verhandlungen der Delegirten anlangt, so fanden Gegenstände der Tagesordnung ohne große Debatten ihre Erledigung. Der Geschäftsbericht, welcher nach der Ansprache des Vorsitzenden, v. Götz, zum Vortrag kam, konstatirte eine günstige Finanzlage der Genossenschaft. Sodann wurde ein dem Kongreß vorgelegter Entwurf von Grundsätzen bezüglich des Verfahrens bei öffentlichen Konkurrenzen für Werke der bildenden Kunst, nach einigen redaktionellen Änderungen, en bloc angenommen. Auch der Antrag der Dresdener Genossenschaft, nach welchem plastische Kunstwerke von über 200 Kilo Gewicht zu den Ausstellungen nur nach einem seitens der Lokal-Jury abgegebenen Urteil über die Aufnahmefähigkeit zugelassen werden sollen, fand insofern Annahme, als nach dem Vorschlage Stuttgarts die eine oder andere Lokalgenossenschaft von dem betreffenden Ausstellungskomitee mit dem in Frage kommenden Urteil betraut werden kann. Dahingegen wurde der Antrag Wiens: in Zukunft die Transport-Assekuranz bei den von den Lokalvereinen zu veranstaltenden Ausstellungen als einen integrirenden Teil der Fracht anzusehen, durch die Annahme des weitergehenden Düsseldorfer Antrags auf Ablehnung der Versicherungspflicht überhaupt beseitigt. Noch wurde eine Abänderung des § 16 genehmigt und, um einem dringend gefühlten Bedürfnis abzuhelfen, ein in Dresden seit kurzem erscheinendes Kunstblatt zum Organ der Genossenschaft ernannt.

Den Reigen der Festlichkeiten eröffnete am Abend des 14. Septembers ein von der Stadt den Künstlern gegebenes Fest auf dem Belvedere der Brühlschen Terrasse. Die ganze Terrasse war zu diesem Zwecke illuminirt, namentlich schwamm das Belvedere in einem Lichtmeer. Die oberen Gartenanlagen desselben waren durch bunte Lampions, welche man in den Rasen und Blumenbeeten, an und auf den Bäumen angebracht hatte, feenhaft beleuchtet. Auf diesem Festplatze begrüßte Oberbürgermeister Dr. Stübel namens der Stadt die Künstler, worauf im Namen der Genossenschaft der Delegirte von München, Maler Stieler, für den herzlichen Empfang dankte. Der zweite Teil des Festes spielte sich in den unteren Räumen des Belvedere ab, wo unter den Genüssen, die ein opulent besetztes Büffet darbot, ein heiteres Leben sich entwickelte. Reizvoll war von hier aus der Blick auf die Elbe. Ein mit bunten Laternen geschmückter und mit einem konzertirenden Musikchor bemannter Dampfer lag hier vor

Anker; größere und kleinere Fahrzeuge kreuzten auf der dunkeln Wasserfläche und gewährten mit den gleich ihnen illuminirten Bädern im Hintergrunde ein märchenhaftes Bild, dessen magischer Eindruck schließlich noch durch ein brillantes Feuerwerk erhöht wurde.

In den Morgenstunden des darauf folgenden Tages statteten die Gäste den Dresdener Kunstschätzen ihren Besuch ab, während eine Deputation der Genossenschaft von S. Majestät dem Könige im Residenzschlosse empfangen wurde. Die Nachmittagsstunden brachten ein zahlreich besuchtes und sehr animirtes Festbankett in dem reich dekorirten Saale des Gewerbehauses. Demselben wohnten die Staatsminister v. Fabrice und v. Gerber bei. Ersterer eröffnete die lange Reihe ernster und heiterer Toaste mit einem begeistert aufgenommenen Hoch auf den Kaiser Wilhelm, wie auf den König Albert.

Am 16. Sept. fand ein Fest in Meißen statt. Drei Dampfschiffe brachten die Festteilnehmer, welche teils im Kostüm des 16. Jahrhunderts, teils im modernen Gesellschaftsanzug erschienen waren, dorthin. Nachdem die Ausschiffung unter dem Jubel der am Ufer harrenden Menschenmenge beendet war, ordnete sich der Festzug. Voran schritten Landsknechte, Spielleute und Herolde mit dem lustig flatternden Banner der Kunstgenossenschaft. Edelleute und Bürger, Jäger und Winzer und allerhand Volk folgten, während die nichtkostümirten Teilnehmer sich in der Mitte des Zuges bewegten. So ging es dem Marktplatze der alten Markgrafenstadt zu, der wie alle Straßen, durch welche sich der Zug bewegte, reich dekorirt war. Musik begrüßte dort vom Balkon des Rathauses herab die Ankommenden, und an der Thür desselben erschien, von 40 Ehrenjungfrauen umgeben, der ehrenfeste Rat der Stadt. Alle, Ratsherren, Jungfrauen und Musikanten, hatten sich in die kleidsame Tracht der Renaissance geworfen und boten ein schönes Bild aus alter Zeit. Der Bürgermeister trat vor und bewillkommnete die fremden Gäste in einer Ansprache, welche von seiten der Künstler in einem Hoch auf Meißen dankende Erwiderung fand. Als das Hoch verklungen war, erschien hoch zu Roß, von Trompetern begleitet, ein stattlicher Herold, welcher im Namen des Burgherrn zum Besuche und heiterem Spiel auf der Burg die Versammlung einlud. Der Einladung Folge gebend, setzte sich letztere nach der Albrechtsburg in Bewegung. Der Burgplatz, dessen malerischer Charakter durch Wappen, Blumen, Teppiche und anderes Zierwerk noch gehoben wurde, bot einen prächtigen Hintergrund für das muntere Festtreiben, wie insbesondere für das Festspiel, in welchem sich der Mummenschanz hier fortsetzte und abschloß. Noch vor Eintritt des Festzuges in die Burg langten daselbst Ihre Majestäten der König und die Königin, Ihre k. Hoheit die Großherzogin von Mecklenburg-Strelitz, wie Ihre k. Hoheiten Prinz und Prinzessin Georg nebst Kindern an, um dem Festspiele beizuwohnen. Letzteres, von G. Leutritz gedichtet, war mit Geschmack inscenirt. Den Mittelpunkt bildete die Burgherrschaft mit ihrem Gefolge, um welche sich die kostümirten Festteilnehmer gruppirten. Zunächst erschien auf einem Triumphwagen der Genius der Kunst und begrüßte in poetischen Worten die Künstler und ihre Freunde, sodann trat der Baumeister der Albrechtsburg, Arnold von Westfalen, auf und entrollte in humoristischer Rede, nicht ohne Seitenblicke auf unsere heutigen Kunstzustände, die Baugeschichte der Burg. Den Schluß der Aufzüge bildete ein Winzerzug mit einem von vier Ochsen gezogenen, festlich herausgeputzten Wagen, auf welchem ein großes Faß ruhte. Es war die Festgabe der Stadt Meißen, ein Faß ihres besten „Schieler", welches ein würdiger Ratsherr den Künstlern in launiger Ansprache übergab. Die Gesellschaft suchte hierauf den Burgkeller und die auf dem Burghofe unter Zelten aufgestellten Büffets auf, besichtigte den Dom und die schönen, neuhergestellten Räume des Schlosses und erfreute sich am Abend, als der Heimweg angetreten wurde, des schönen Anblicks, welcher Dom und Schloß, in Rotfeuer erglühend, darbot. Der Heimweg war jedoch nicht ganz ohne Schattenseiten. Das Fest hatte eine große Menschenmenge aus Dresden und der Meißener Umgegend herbeigelockt, und wie bereits am Morgen das Publikum den Festzug mehrfach durchbrach, so herrschte auch am Abend auf dem Bahnhofe ein nahezu lebensgefährliches Gedränge.

Ein Ausflug nach der Bastei, am 17. September, beschloß die Reihe der Festlichkeiten. Die Witterung war dem Ausfluge nicht eben günstig, doch ließen sich die Festgenossen die gute Laune nicht verderben. Zwei Extrazüge führten dieselben früh nach Rathen, von wo sie nach kurzer Rast durch den Amselgrund der Bastei zuwanderten. Auf dem Wege dahin bot sich ein Zigeunerlager dar, welches ein unter dem Namen „Mappe" in Dresden bestehender Verein jüngerer Künstler in Scene gesetzt hatte. Die braunen Kinder der Haide gaben nicht nur eine prächtige Staffage der Landschaft ab, sondern verstanden auch durch Tänze und Schwänke die Festgesellschaft angenehm zu unterhalten. Ebenso wurde letztere durch das Erscheinen des Berggeistes überrascht, der von einer Schar Gnomen begleitet, die Künstler namens des Gebirgsvereins der sächsisch-böhmischen Schweiz bewillkommnete. Auf der Bastei endlich wurde Mittag gemacht und gegen 6 Uhr von Wehlen aus auf drei Dampfschiffen der Rückweg angetreten. In liebenswürdigster Weise salutirten die Uferbewohner durch Leuchtfeuer,

Illumination und Feuerwerk der vorüberkommenden Festversammlung, die, in Dresden am Lincke'schen Bade sich ausschiffte, um in den Räumen desselben ihren Abschied zu feiern. E.

Der Neubau des Kunstgewerbemuseums zu Berlin.

F. — Von dem neuen Kunstgewerbemuseum in Berlin, neben welchem bereits die Mauern des erst seit kurzem in Angriff genommenen ethnologischen Museums emporwachsen, sind jetzt die den freien Anblick verdeckenden Gerüste ringsum entfernt, und das imposante Gebäude, das die Hauptstadt um eine der ansehnlichsten architektonischen Schöpfungen bereichert, erscheint nunmehr in seiner äußeren Gestalt bis auf einige unwesentliche Details vollendet.

Auf einem schlichten, in Sandsteinquaderung ausgeführten Unterbau von mäßiger Höhe erhebt es sich in drei Geschossen, die sich an der Hauptfront in je sieben, an den Seitenfronten in je acht breiten, dreiteiligen Fenstern öffnen, als ein mächtiges, fast quadratisches Viereck, aus welchem in der Mitte der nach Norden gekehrten Hauptfront, auf zwei korinthischen Säulen und zwei Eckpilastern ruhend, die Vorhalle des Portals mit der zu ihm emporführenden Freitreppe und der dem Gebäude vorgelegten Rampe, inmitten der nach Süden gerichteten Hinterfront aber ein risalitartiger Ausbau hervorspringt.

Ein stattliches, von Konsolen getragenes Hauptgesims aus teilweis farbig glasirter Terrakotta schließt den Bau nach obenhin ab, während drei Friese aus gebranntem Thon von gelblicher Färbung, die in der Höhe der Fensterbrüstungen hinlaufen, die einzelnen Geschosse voneinander sondern und die vorherrschend horizontale Gliederung des Gebäudes nachdrücklich markiren. Gleich den aus gelblichem Sandstein bestehenden Simsen und Fensterumrahmungen heben sie sich in wohlthuendem Kontrast von dem hellen Rot der Ziegel ab, mit denen die Fassaden der beiden Hauptgeschosse verblendet sind. Schmale Streifen von in flachem Relief modellirten Ziegeln, die in parallelen Reihen den Bau umgürten, erzielen eine weitere glückliche Belebung dieser breiten Wandflächen. Den farbigen Effekt der Fassaden aber steigern noch die in Eisen gegossenen bronzirten Sphinxbüsten, die im ersten und zweiten Stockwerk den die Fenster teilenden beiden Pilastern als Kapitäle dienen, sowie vor allem die farbigen Glasmosaiken auf leuchtendem Goldgrunde und die farbig glasirten Thonreliefs, die in dem obersten Geschoß die Felder zwischen den Fensteröffnungen einnehmen und nur an der durchweg schlichter behandelten Hinterfront durch schmucklose Ziegelfüllungen der Pfeiler ersetzt werden.

An der Herstellung der reichen dekorativen Ausstattung des Gebäudes, die der auf entschieden farbige Wirkung ausgehenden Richtung unserer neueren Baukunst vollauf Rechnung trägt, ist neben den leitenden Architekten Gropius und Schmieden eine ganze Reihe der trefflichsten Künstler und kunstgewerblicher Werkstätten beteiligt. Von der Thonwarenfabrik von Augustin in Lauban sind die glatten wie die von dem Bildhauer Behrendt in feinem Relief modellirten Verblendziegel, von Keferstein in Halle für die Nordfront, von Wimmel in Berlin für die Seitenfassaden die Sandsteinarbeiten mit Einschluß der von Geyer und Drechsler modellirten ornamental ausgestatteten Teile, der korinthischen Pilaster für die Fensterumrahmungen der beiden Hauptgeschosse 2c., in durchweg vorzüglicher Ausführung geliefert. Aus der Eisengießerei zu Seesen stammen die nach den Modellen von O. Lessing angefertigten Sphinxkapitäle, aus dem bekannten Etablissement von March in Charlottenburg das stattliche Hauptgesims des Gebäudes sowohl als auch das gesamte, mit Ausnahme des Sandsteingiebels für das Hauptportal durchweg in gebranntem Thon hergestellte, von den Bildhauern O. Lessing, Brunow und Siemering modellirte Bildwerk der reichen Friese und Füllungen. In die Ausführung der Glasmosaiken endlich, die zur Hälfte von Ernst Ewald, zur Hälfte von Geselschap entworfen sind, haben sich Salviati und die Compagnia Venezia-Murano geteilt.

Wo dieser mannigfaltige künstlerische Schmuck über das an sich bedeutungslose Ornament hinausgeht, ist er darauf berechnet, das Gebäude seiner besonderen Bestimmung nach als Pflegestätte des an vergangene Blüteperioden neu anknüpfenden deutschen Kunstgewerbes zu charakterisiren. In das graziöse Rankenwerk des von O. Lessing modellirten, unterhalb der obersten Fensterreihe ringsumlaufenden Frieses fügen sich in der Axe der Pfeiler die Idealfiguren an ihrem Werke thätiger kunstfertiger Arbeiter und Arbeiterinnen ein, während in der Fensteraxe von je zwei beflügelten Putten stattliche Inschrifttafeln mit den Namen berühmter, für das Kunstgewerbe schaffender Meister aller Nationen gehalten werden. Je eine ähnliche, abwechselnd von zwei Schwänen, zwei Adlern und zwei Putten flankirte Namenstafel ist ferner in dem mittleren Teile der von Brunow und Siemering herrührenden Fensterbrüstungen der beiden Hauptgeschosse angebracht, während in den beiden seitlichen Füllungen je zwei zu einer Gruppe verbundene Figuren realistischen Gepräges als in der Arbeit begriffene Repräsentanten der hervorragendsten kunstindustriellen Techniken sich darstellen. In wechselnder Anordnung wiederholen sich die zwölf verschiedenen Modelle, aus denen dieser Cyklus besteht, in den beiden Hälften der Hauptfront

wie in den anschließenden Seitenfassaden; in den verbindenden Friesstreifen aber, die sich zwischen die Brüstungen beider Geschosse einfügen, haben die von O. Lessing modellirten, von ornamentalem Blattwerk eingefaßten deutschen Wappen ihren Platz gefunden. Durch die aus Umrahmungen von farbiger Majolika hervorleuchtenden Glasmosaiten des obersten Stockwerks endlich werden die in der Geschichte des Kunsthandwerks am bedeutsamsten hervortretenden Zeiten und Länder repräsentirt. Es sind in den acht Pfeilern der Hauptfront, von links nach rechts aufeinanderfolgend, China-Japan, Ägypten, Indien, Persien, Rom, die romanische Kunst, die Gotik und die Renaissance, die in den sechs mittleren Feldern durch je eine sitzende, in ihrer Tracht und ihren Attributen auf die betreffende Periode hinweisende Einzelgestalt, in den beiden oblongen Eckfeldern durch die Gruppe einer weiblichen und einer ihr zugesellten Knabenfigur versinnlicht werden. An diese acht Darstellungen, von denen die vier ersteren von Ewald, die vier letzteren von Gesellschap komponirt sind, schließt sich in dem anstoßenden Eckfeld der westlichen Front als neuntes, ebenfalls von Gesellschap herrührendes und durch seine schwungvolle Behandlung besonders fesselndes Bild dasjenige der altgriechischen Kunst an, eine in edler Haltung dasitzende Frauengestalt in weißer Gewandung, neben der ein Knabe die Bronzestatue des olympischen Zeus emporhebt. Auf der anderen Seite der Westfassade entspricht diesem Mosaik eine Wiederholung der die chinesisch-japanische Kunst verkörpernden Gruppe, während in den beiden Eckfeldern der Ostfront die griechische und die Renaissancekunst noch einmal wiederkehren, in den je sieben mittleren Pfeilern der beiden Seitenfassaden aber an die Stelle der Mosaiken farbig glasirte Thonreliefs treten, deren Ornament, von O. Lessing modellirt, das aus antiken Terrakotten bekannte Motiv einer auf leichtem Rankenwerk sich erhebenden, symmetrisch bewegten weiblichen Figur zeigt.

Ihren besonderen Schmuck hat schließlich die bereits erwähnte Portalanlage der Hauptfront erhalten. Auf den Treppenwangen, zwischen denen die Stufen zu der Vorhalle emporführen, sind hier die nach den Modellen von Sußmann-Hellborn in Sandstein gearbeiteten sitzenden Kolossalstatuen Holbeins und Peter Vischers aufgestellt, von denen ersterer sinnend Buch und Griffel in den Händen hält, während der andere in der Bearbeitung einer Säule des Sebaldusgrabes begriffen ist. Von Sußmann-Hellborn ist ferner der untere Schaft der beiden Säulen der Vorhalle mit einem Relief von Kinderfiguren verziert, die, zwischen Kandelabern und Fruchtgehängen einherschwebend, auf Studium und Übung des Kunsthandwerks hindeuten. Zwei ähnliche Säulen mit reich ornamentirtem Fuß gliedern das über dem Portal aufragende, von vorspringenden Pilastern eingefaßte stattliche Mittelfenster des zweiten Stockwerks, das, dem durchgehenden Motiv der Fassadenbildung entsprechend, unmittelbar auf dem Gesims des unteren Hauptgeschosses aufsetzt. Sein breites, den Fries unterhalb des obersten Geschosses durchschneidendes Giebelfeld zeigt statt der von O. Lessing für die übrigen Fenster dieser Etage modellirten ornamentalen Füllungen ein von Siemering herrührendes Sandsteinrelief mit den zu beiden Seiten einer kolossalen Athenebüste gelagerten Figuren des erfindenden und des ausführenden Künstlers, so daß hier der Gedanke, der den Statuen der Treppenwangen zu Grunde liegt, noch einmal wiederkehrt.

Aus der Vorhalle gelangt man durch eine von Ed. Puls mit gewohnter Meisterschaft in Eisen geschmiedete Flügelthür, die von zwei Säulen aus gelbgeadertem Marmor und der von ihnen getragenen Sandsteinverdachung umrahmt wird, in das einstweilen noch in der Herstellung begriffene und deshalb unzugängliche Innere des Gebäudes. Erst in einigen Wochen wird von den Leistungen der verschiedensten kunstgewerblichen Techniken, von den dekorativen Malereien von Schaller und Meurer und von den majolikaartig bemalten Reliefkompositionen von Geyer und Hundrieser zu berichten sein, die miteinander wetteifern, um dem Hause, das die Schöpfungen alten und neuen Kunsthandwerks in sich bergen soll, den ihm gebührenden Schmuck zu verleihen und zugleich in einer Reihe auserlesener Proben den lebendigen Aufschwung unserer dekorativen Kunst darzuthun.

Das Frankfurter Panorama.

V. Seit etwa einem Jahre erhebt sich in der Nähe des Frankfurter Palmengartens ein mächtiger Rundbau, welcher die geschmackvolle Hülle eines Panoramas darstellt. Frankfurt, das immer mehr durch prächtige und großartige Einrichtungen den Charakter einer Großstadt annimmt, ohne glücklicherweise die Annehmlichkeiten einer behaglichen Beschränktheit der Ausdehnung zu verlieren, konnte selbstverständlich dieses großstädtischen Reizes nicht länger entbehren, welcher denn auch unablässig Scharen von Besuchern herbeizieht. Und nicht mit Unrecht. Denn wenn man sich über das Unkünstlerische der Grundtendenz, welche in der Herbeiführung einer möglichst großen Täuschung, einer Verwechselung des Scheines mit der Wirklichkeit besteht, hinaussetzt, so wird man gern zugestehen, daß die Maler hier ganz Vortreffliches in seiner Art geleistet haben. Auch was die Täuschung betrifft, sind sie sehr maßvoll gewesen. Während z. B. im Antwerpener, von Verlat entworfenen Panorama Dutzende von Per-

sonen in körperlicher Rundung als Wachsfiguren agiren, hölzerne Pferde mutig über Stock und Stein springen, „wirkliche" Kanonen dastehen und rotes Blut über „wirkliches" Pflaster fließt, ja selbst der eine Held der Schlacht bei Waterloo, Wellington, genau so steif unter seinen Rotröcken steht, als ob er von seinem Monument in London heruntergestiegen wäre, so erstreckt sich die Wirklichkeit hier doch nur auf die allernächste Umgebung des Standortes und umfaßt nur Landschaftliches, nicht aber Menschen und Tiere. Man kann daher thatsächlich von einer Malerei sprechen, welche von Louis Braun in München entworfen und in Vereinigung mit dem Landschaftsmaler Biberstein auf Veranlassung des Herrn Diemont von Arnheim ausgeführt worden ist. Auch die Größe ist eine bedeutendere als anderwärts und daher wohl geeignet, eine Vorstellung von der gewaltigen Schlacht zu geben, die sich hier vor uns abspielt.

Es ist der Kampf bei Sedan. Während in dem Antwerpener Panorama nur der Eindruck eines einzelnen Ereignisses, jenes berühmten Angriffs der französischen Reiterei auf das englische Fußvolk, gewonnen wird, zeigt sich hier die große Schlacht mit ihren massenhaften Kämpfern und ihrer großartigen Ausdehnung. Es ist der Augenblick gegen Mittag gewählt, wie der Ring zwar schon geschlossen war, von seiten der Franzosen aber die Hoffnung auf einen Durchbruch noch nicht aufgegeben wurde. In der That sehen wir südöstlich von Sedan den Vorstoß, welchen Wimpffen versuchte, um die, wie er hoffte, ermatteten Baiern aus Bazeilles hinauszuschlagen. Aber schon wenden sich die Franzosen, von dem vereinigten Feuer baierischer, hessischer und preußischer Truppen empfangen, nach der Festung wieder zurück. Ein noch interessanterer Kampf entwickelt sich nördlich von Sedan bei Floing, wo die französische Kavallerie die Höhen herabrast, um in verzweifeltem Angriff die Reihen der Deutschen zu durchbrechen. Noch ist der Kampf nicht entschieden, aber das eiserne Standhalten des deutschen Fußvolks dem anbrausenden Reitersturm entgegen läßt den Ausgang ahnen. Westlich, auf der Höhe, in der Nähe von Freuris befindet sich das Hauptquartier der Deutschen. Fürsten und Feldherren sind von den Pferden abgestiegen und verfolgen zu Fuße den Gang der Schlacht. Da steht König Wilhelm, neben ihm Moltke. Etwas abseits Prinz Karl von Preußen und Bismarck. Zum König reitet von Nordwesten her der Kronprinz von Preußen mit seinem Stab, von Ulanen begleitet. Und es ist gut, daß man diese Schlachtenlenker sieht. Man könnte sonst in die Versuchung kommen, hier eine Schlacht zwischen Franzosen und Baiern zu sehen, so sehr treten hinter diesen tapfern Kampfesgenossen die übrigen deutschen Truppen zurück: ein Stückchen Lokalpatriotismus, ohne welchen das Bild einen noch besseren Eindruck machen würde, als es übrigens der Fall ist.

Korrespondenz.

München, im September.

Rgt. München hat mit seinen historischen Wandgemälden ausgesprochenes Mißgeschick. Die historischen Fresken in den Hofgartenarkaden blättern sich ab und erweisen sich zum größten Teil als auf Gips anstatt auf nassen Kalk gemalt; die Rottmannischen italienischen Landschaften ebendort leiden, kaum restaurirt, neuerlich durch den Mauerfraß; die Giebelbilder am Kgl. Hof- und Nationaltheater und die Wandbilder an der Süd- und Westseite der neuen Pinakothek sind seit Jahren unkenntlich geworden, und dasselbe gilt von den Gemälden an der Fronte des Maximilianeums. Die Restauration der historischen Arkadenfresken ist kürzlich unter Umständen unterbrochen worden, welche die Vermutung nahe legen, daß sie nicht wieder aufgenommen werden wird, und was die anderen Wandmalereien anlangt, so scheint man entschlossen, sie nachgerade ihrem Schicksal zu überlassen. Warum auch nicht? Wir haben ja kein Geld für solche Dinge! Nur das einst so prächtige Fresco Bernh. v. Nehers am Isarthor: „Der Einzug Kaiser Ludwigs des Baiern in München nach der Schlacht bei Mühldorf" hat vor den Augen der Stadtverwaltung Gnade gefunden. Freilich etwas sehr spät: seit Jahren konnte selbst die lebhafteste Phantasie kaum mehr herausfinden, um was es sich handelt. Man gedachte desselben gelegentlich des vorjährigen Wittelsbachjubiläums wieder und beschloß, es restauriren zu lassen. Schade nur, daß der Zustand des Bildes jede Restauration von vornherein ausschloß. Angesichts dessen blieb nichts anderes übrig als es neu malen zu lassen. Zum Glück besitzt die Witwe des königl. Akademie-Professors M. Echter die Nehersche Originalfarbenskizze, die man bei der Neuausführung des Bildes benutzen konnte. Angesichts der übeln Erfahrungen mit Fresco- und Wasserglasmalereien, deren oben gedacht worden, griff man löblicherweise zu einer neuen, von dem hiesigen Chemiker A. Keim erfundenen Technik, welche nach dem Urteile bewährter Sachverständigen, wie v. Pettenkofer, bedeutende Garantien für Dauerbarkeit der damit ausgeführten Malereien bietet. Solche können u. a., ohne Schaden zu nehmen, mit Wasser abgewaschen werden und leiden selbst bei Anwendung von Säuren nicht. Auch lassen sie das Restauriren größerer und kleiner Teile zu. Unter Anwendung dieser Technik haben nun zwei Schüler Lindenschmits, Paul Wagner und Ch. Boos das Bild neu ausgeführt. Leider läßt die Arbeit viel, sehr viel zu wünschen übrig, indem die genannten Kunstjünger

es verschmähten, dem Bilde den früheren hellen und klaren Gesamtton wiederzugeben, um an dessen Stelle einen trüben und unklaren, stellenweise geradezu rußigen zu setzen. So macht das Ganze jetzt den Eindruck einer schwarzen, mit Farbe nur angetuschten Photographie, in welcher man allen und jeden Reflex vermißt. Gleichzeitig haben die genannten Herren viel zu sehr ins Kleinliche gearbeitet und dem Werke auf diese Weise den monumentalen Charakter vollständig genommen. Es hat den Anschein, als hätten sie geglaubt, vor der Staffelei zu stehen. Dieser Mangel aller größeren Flächen giebt dem Bilde etwas Hartes und Unruhiges, das äußerst unangenehm berührt. Die größten Mißgriffe ließen sie sich aber in der Schattengebung zu Schulden kommen. Ein Beispiel mag das erläutern. Der Kaiser trägt einen Mantel von Goldstoff, dessen Falten der Maler nun so tief modellirte, daß darunter der Leib des Schimmels, auf dem der Kaiser sitzt, so flach wird, wie ein Brett. Noch übler kommt der Kaiser selbst weg: Augen und Hals bedecken so tiefe Schatten, daß die hellen Partien daneben auf ein Minimum zusammenschrumpfen und mit ihnen das Gesicht. Ähnliches wiederholt sich an anderen Stellen des Bildes. Bedenkt man nun, daß bei der angewendeten Technik Änderungen selbst nach der Fixation noch jeden Augenblick vorgenommen werden können, so kann man sich nicht genug darüber wundern, daß Professor Lindenschmit, der mit der Überwachung seiner Schüler betraut und zudem mit dem Originalfresco Bernh. v. Nehers, das er vor Jahren persönlich restaurirte, wohlvertraut war, derlei Unzulänglichkeiten ungerügt hingehen ließ. Wenn die hiesige Presse dieselben totzuschweigen sucht, die „Südd. Presse“ dagegen von „zeichnerischen Steifheiten und Unklarheiten spricht, die bedauerlicherweise vom Original mit herüber genommen wurden“, so kann der Wert einer solchen Bemängelung am besten dadurch gekennzeichnet werden, daß dasselbe Blatt seinerzeit gelegentlich eines Nekrologs des Architekturmalers Michael Neher diesen für identisch mit dem Historienmaler Bernhard von Neher hielt. Nichts aber kennzeichnet unsere Zustände besser als die Thatsache, daß man es für überflüssig erachtete, Professor Bernhard von Neher von dem Beschlusse des Stadtmagistrats und seinem Vollzuge auch nur mit einer Zeile zu benachrichtigen. Und doch ist uns sein Wohnort Stuttgart durch den Bahnverkehr auf vier Stunden nahe gerückt.

Kunstlitteratur.

F. — **Von dem „Führer durch die Königlichen Museen in Berlin“**, der zu der Jubiläumsfeier derselben im August v. J. herausgegeben wurde, ist jetzt eine zweite, bei dem unverändert gebliebenen Preise von 50 Pf. ansehnlich vermehrte Auflage erschienen. Sie berücksichtigt nicht blos die inzwischen allgemein zugänglich gewordenen pergamenischen Skulpturen und die sonstigen neuen Erwerbungen sowie die Umstellungen in der Skulpturen- und Gemäldegalerie, sondern ist auch in den orientirenden Einleitungen, in der Übersicht über die Entwickelung der christlichen Malerei, in den Ausführungen über die Technik des Kupferstichs ꝛc. mehrfach erweitert, während ein eingehender Abriß der Geschichte der ägyptischen Kunst und ein Überblick über die verschiedenen Münzfuße des Altertums an den betreffenden Stellen als dankenswerte Ergänzungen neu hinzugefügt worden sind. Der „Führer“ entspricht in dieser neuen Gestalt einer jeden Anforderung des gebildeten, nicht gerade auf fachmännische Studien ausgehenden Besuchers der königlichen Museen in Bezug auf die Nachweisung und Erläuterung der in ihnen ausgestellten hervorragenderen Kunstwerke; er bildet aber in einzelnen seiner Abteilungen zugleich auch ein selbständiges kleines Handbuch, das zur Betrachtung und zum genießenden Verständnis einer jeden Kunstsammlung überhaupt in trefflicher Weise vorbereitet.

Neuer Katalog der Uffizien. Der verstorbene Konservator der Stiche und Handzeichnungen in der Galerie der Uffizien zu Florenz, Cav. Carlo Pini, hatte sich mit Sichtung und Katalogisirung dieser kostbaren Sammlung, mit Bestimmung der einzelnen Blätter die letzten Jahre seines Lebens abgemüht, als ihn der Tod noch vor Vollendung der Arbeit abrief, und ehe der ungeheuere Schatz der etwa 20000 Stiche und über 34000 Handzeichnungen vollständig katalogisirt ist, mögen wohl noch Jahre vergehen. Vorläufig bietet uns der frühere Assistent Pini's und zugleich sein Nachfolger im Amte, der jetzige Konservator Nerino Ferri, in einem kleinen, handlichen Bändchen von 156 Seiten — Catalogo delle stampe e disegni, esposti al pubblico nella R. Galleria degli Uffizi — ein mit den nötigsten Bemerkungen versehenes Verzeichnis der im Verbindungsgang nach der Galerie Pitti zu, über Ponte Vecchio, für das Publikum aufgestellten (1230) Stiche und (1724) Handzeichnungen, das wir als Vorläufer des zu erwartenden größeren offiziellen Kataloges mit Freuden begrüßen. Im Anhang finden sich die Namen der Stecher und Künstler alphabetisch geordnet, ihre Heimat, Geburts- und Todesjahr angegeben, wie die betreffenden Nummern, unter denen ihre Werke zu finden. Je ein kurzes Vorwort für die beiden getrennten Abteilungen giebt die wunschenswerten Aufschlüsse über die Geschichte dieser Sammlungen; beide sind bekanntlich durch die Munificenz der Mediceer begründet worden, die kostbare Handzeichnungensammlung namentlich durch Kardinal Leopold Medici; dann ging sie in den Besitz des toskanischen Regentenhauses über, von welchem sie beträchtlich vermehrt wurde. Zu der von Leopold als Grundstock erworbenen Sammlung Vasari's und Vincenzo Borghini's, an deren Ordnung Baldinucci allein schon 11 Jahre gearbeitet hatte, traten unter Großherzog Peter Leopold I. die von den Familien Gaddi und Michelozzi und den Erben Hugford und Mariette aufgehäuften Blätter, so daß die Zahl auf die stattliche Summe von 28000 Stück stieg. Bei Überführung der Sammlung von Pal. Pitti nach den Uffizien, im Jahre 1709, wurden 4700 Stück ausgeschieden. Im Jahre 1866, in welchem der Florentiner Bildhauer, Prof. Emilio Santarelli, seine Kollektion alter und neuer Handzeichnungen, 12460 Stück, der Galerie schenkte, wurde eine Serie der besten Blätter zum erstenmale in dem vorerwähnten Verbindungsgange öffentlich ausgestellt. Eine geschickte Auswahl von etwa 700 Nummern, soweit sie mit der Kunstindustrie und den dekorativen Künsten in engerem Zusammenhange standen, war auf der verflossenen Esposizione di arte antica (im alten Refektorium der Kirche von S. Croce) vertreten. — Besuchern und Freunden der Florentiner Galerie und allen denen die dort ihren Studien obliegen wollen, sei der kleine Katalog (Preis $1\frac{1}{2}$ Lire) bestens empfohlen. **Fr. Otto Schulze.**

Sammlungen und Ausstellungen.

Das Museum schlesischer Altertümer ist seit dem Januar 1880 in den Parterreräumen des Ostflügels des schlesischen Museums der bildenden Künste untergebracht und am 8. Mai d. J. wieder eröffnet worden. Die Neuaufstellung und Anordnung der Gegenstände, wobei keine Mittel gescheut worden sind, erforderte einen Zeitraum von 16 Monaten, während welchem den Sammlungen bedeutende Zuwendungen und Er-

werbungen aller Art zuflossen, so daß sich noch manche Lücke zu rechter Zeit ausfüllte. Das Museum umfaßt nun folgende fünf Hauptabteilungen: a) Die für vorgeschichtliche b), für kirchliche, c) für architektonische, d) für bürgerliche Altertümer, verbunden mit der Waffensammlung und e) für Bibliothek, Münzen, Siegel, Wappen, Kupferstiche 2c. Bei der sorgfältigen Neuanordnung der vielen Gegenstände konzentrirte man das Hauptaugenmerk auf eine möglichst instruktive Aufstellung neben der möglichsten Übersichtlichkeit und soweit thunlich einer historischen Folge. Unter den an prächtigen Stücken reichen Sammlungen erwähnen wir in erster Linie eine Reihe der tüchtigsten mittelalterlichen Holzschnitzwerke, dann den herrlichen Barbaraaltar (einen doppelflügeligen Klappaltar) von 1447, die Kalkstein-Pieta von 1384, eine große Anzahl kostbarer Paramente und kirchlicher Stoffe (13.–16. Jahrh.) und Leinenstickereien (14. u. 15. Jahrh.) den Altarkreuzbehang aus der ehemaligen Breslauer Ratskapelle, eine der prachtvollsten mittelalterlichen Reliefstickereien, in echten Perlen, Seide und Gold ausgeführt, ferner die berühmten Hedwigsgläser (das eine mit romanischem Tierornament, 13. Jahrh.), eine Anzahl schöner italienischer Majoliken, nebst deutschem Steinzeug, Gläsern und trefflichen Goldschmiedearbeiten der Renaissance, Prachtwaffen, Gürtel. Besonderer Erwähnung bedürfen noch die, wohl nur schlesischer Kunstindustrie angehörenden, mächtigen zinnernen Innungshumpen mit den reichsten Facettirungen im gotischen Stil (Höhe 70 cm) aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrh. sowie noch einige gute getriebene Arbeiten. Ein mit Illustrationen versehener Führer durch die Sammlungen ist in Vorbereitung und soll im Herbste d. J. zur Ausgabe gelangen.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Albert Kellers letzte drei Bilder sind wieder ganz modernen Inhalts: ein junges Mädchen mit Laubkränzen, gewissermaßen als Personifikation des Frühlings, eine in Betrachtung eines an der Wand hängenden Bildes versunkene Dame, und eine dritte, die neckisch ihrem häßlichen Mops den gewohnten Zucker vorenthält — alle drei geistreich gemalt und von jener feinen Farbenharmonie, wie sie dem trefflichen Künstler eigen. Hellquist brachte ein Aquarellbildnis der Prinzessin Viktoria von Baden in durchweg nobler Durchführung, aber leider unter einem mit Blumen und Schmetterlingen bemalten Glase. Da ich eben von einer Aquarelle spreche, mag auch der flotten, in gleicher Technik ausgeführten Studien Stoltenbergs aus Italien rühmend gedacht sein, welche von einer vollkommenen Herrschaft über das Material zeugen. Von Andersen Lundby sah man eine außerordentlich fein gestimmte „Ansicht einer polnischen Stadt". Hausmanns „Römische Pilger in der Campagna" erinnern in der Tiefe der Empfindung und dem dunkeln gesättigten Gesamtton lebhaft an den alten Koch. Auch Beischlag ist in seinem „Familienglück" — so darf man sein neuestes Bild wohl nennen — tiefer in die Farbe gegangen, als sonst seine Gewohnheit. Er verlegte die Scene ausnahmsweise ins 17. Jahrhundert, wodurch ihm Gelegenheit ward, zu zeigen, daß er Atlas mit derselben Virtuosität zu malen versteht, wie Sammet und Eisenrüstungen. Das humoristische Genre vertritt Geiger mit einem köstlichen Bildchen: „Eine alte Bekanntschaft". Der kahlköpfige baierische Feldwebel von 1820 und das alte Mädchen mit dem runzelvollen Gesicht, dem jener eben den vollen Steinkrug angeboten, haben sich einst wohl näher gestanden: es zieht wie eine schöne Erinnerung über das gutmütige Gesicht des alten Soldaten. Haben beide die Zeit des Sonnenscheins des Lebens schon längst hinter sich, so bricht sie für das eben zur Jungfrau erblühende Kind erst an, das uns Kozakiewicz in die goldene Abendluft hineinträumend zeigt, während die seiner Obhut anvertrauten Ziegen und Gänse über die Lässigkeit der Hirtin zu staunen scheinen. Wopfners mit großer Klarheit durchgebildeter „Fischfang im Chiemsee" mahnt uns trotz aller Heiterkeit der Scenerie gleichwohl an die uralte Frage des Kampfes ums Dasein: man sieht es den guten Leuten im Kahn auf den ersten Blick an, daß sie nicht zu ihrem Vergnügen mit den Netzen auf den See hinausfuhren. Das Tierbild ist durch V. Weishaupts „Stier mit Kuh und Kalb" glänzend vertreten. Dem wackeren Künstler ist das Studium der alten Niederländer trefflich zu statten gekommen. Nur der rotröckige Hirtenjunge scheint mir die schöne Harmonie des Ganzen etwas zu stören.

O. B. **Bereicherung des Louvremuseums.** Die französische Kunstverwaltung hat kürzlich die berühmte Collection de Sarzec für den Staat erworben und wird dieselbe in einem eigenen Saale des Louvre zur öffentlichen Ausstellung bringen. Der frühere Eigentümer derselben, Herr de Sarzec, war französischer Vice-Konsul in Bassora und hatte in dieser Eigenschaft Gelegenheit, eine höchst merkwürdige archäologische Sammlung anzulegen, welche zahlreiche Unika enthält. Seine Ausgrabungen in der Nähe von Bassora waren von besonderem Glück begleitet, und er steht im Begriffe, der französischen Akademie einen genauen Plan derselben samt einem Memoire zu überreichen. Es sind vornehmlich chaldäische Altertümer, die zum Vorscheine kamen, und zwar nicht blos in einzelnen kleinen Gegenständen, wie Statuetten und Ziegelsteine, die man schon früher gefunden hat, sondern in verschiedenartigen und bedeutenden Stücken. Das meiste Interesse nehmen große Statuen aus Granit und Porphyr in Anspruch, die zum Teil eine sehr große technische Vollendung aufweisen; alle sind schon in alter Zeit absichtlich geköpft worden und von mehreren wurden die wohlerhaltenen Köpfe wieder aufgefunden, welche einen klar hervortretenden Rassentypus zeigen. Die Statue eines sitzenden Architekten ist bemerkenswert, da derselbe auf seinen Knieen den Plan eines Gebäudes hält, mit dem Instrument, das ihm zum Zeichnen diente und einem eingeteilten Maßstab. Unter den kleinen Gegenständen: Statuetten, Vasen aus Stein und Bronze, Siegeln, Gerätschaften u. s. f. ragen mehrere durch große Feinheit des Materials und der Bearbeitung hervor; fast alle tragen Inschriften in den alten chaldäisch-babylonischen Schriftzeichen, deren Entzifferung im allgemeinen noch nicht weit vorgeschritten ist. Diese Gegenstände wurden in einem Sumpfe gefunden, den Herr de Sarzec während eines Zeitraumes von vier Jahren mit großen Gefahren für seine Gesundheit methodisch durchforschte, obgleich räuberische Volksstämme sich häufig bis an die Fundstätte vorwagten; sie scheinen alle aus der Zeit eines chaldäischen Fürsten, der um 1600 vor Christo geherrscht hat, zu stammen, da dessen Name auf mehreren Inschriften wiederkehrt. Es verdient erwähnt zu werden, daß der französische Minister des Äußern, Herr Barthélémy de Saint-Hilaire, sich alle Mühe gab, diese Schätze zu erwerben und deren Überführung nach Frankreich zu sichern; es ist mitunter doch gut, wenn Minister Gelehrte sind.

Vermischte Nachrichten.

Rgt. **Hochherziges Vermächtnis.** Der jüngst im Alter von 65 Jahren verstorbene Privatier Josef Klar, Sohn eines früheren Bürgermeisters der Stadt München, hat sein ganzes über 100000 Mark betragendes Vermögen dem Verein für Unterstützung von Witwen und Waisen unbemittelter Münchener Künstler vermacht. Der hochherzige Mann hatte im Leben als ein arger Geizhals gegolten!

Rgt. **Auszeichnungen.** Der König von Baiern hat dem Maler Mathias Schmidt und dem Architekten Professor Georg Hauberisser das Ritterkreuz erster Klasse des Verdienstordens vom heil. Michael verliehen.

Rgt. **Der Maler und Restaurator Reichart in München** hat nunmehr die Renovirung der historischen Fresken zwischen der k. Residenz und dem Hofgartenthor mit Ausnahme der allegorischen Figuren des Rheins und der Donau von Wilh. Kaulbach vollendet. Angesichts der völligen Entfernung der Malgerüste erscheint die Annahme zulässig, die Restaurationsarbeiten würden nicht mehr fortgesetzt. Daß Herr Reichart wenig Lust mehr dazu hat, begreift sich leicht genug, wenn man bedenkt, daß er fort und fort boshaften Angriffen ausgesetzt war, die ihm Dinge zur Last legten, welche andere verschuldet hatten und daß die Beschaffenheit des Untergrundes wenig oder gar keine Aussicht auf längerem Bestand seiner mühevollen Arbeiten giebt. Auch die Rottmannischen Fresken gehen rasch ihrem Verderben entgegen, was die Restauration durch Professor Leopold Rottmann nicht hat abwenden können.

Zeitschriften.

L'Art. No. 345—349.
Exposition de dessins de maitres anciens au palais Poldi Pezzoli, à Milan pendant le printemps et l'éte de 1881, von G. Frizzoni. (Mit Abbild.) — Salon de 1881: dessins, aquarelles, pastels, emaux, gravure et lithographie, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Notre proces, von E. Véron. — Benjamin Fillon, von M. Tourneux. (Mit Abbild.) — Salon de 1881: architecture, von A. de Baudot. (Mit Abbild.) — Les peintures décoratives du cercle artistique de Marseille, von L. Bres. (Mit Abbild.) — Lettres de Milan, von Ch. Yriarte. — Expositions de la „Royal Academy" et de la „Grosvenor Gallery", von J. Comyns Carr. (Mit Abbild.) — Un congres de peintres en 1468. — Rapport adressé à M. le sous sécretaire d'etat des beaux-arts, par M. Champfleury conservateur du musée céramique de la manufacture nationale de Sevres. — Les amateurs de l'ancienne France: le surintendant Foucquet, von E. Bonnaffé. — Salon de 1881: dessins, aquarelles, pastels, émaux, gravure et lithographie, von P. Leroi. (Mit Abbild.)

Chronique des Arts. No. 25—28.
Exposition des envois de Rome a l'école des Beaux-Arts. — Exposition retrospective de Versailles. — Exposition rétrospective de Madrid, von Sabatié-Garat. — Exposition retrospective de Versailles — Exposition rétrospective de Madrid, von Sacatie-Garat. — Correspondance de Belgique. — Decouvertes en Chaldée. — Découvertes archéologiques en Egypte, von A. Rhoné. — Exposition de Versailles.

Deutsche Bauzeitung. No. 61—67.
Über Pfeiler von verschiedenseitiger Struktur, von G. Heuser. (Mit Abbild.) — Das naturhistorische Museum in Bern, von A. Jahn. (Mit Abbild.) — Die allgemeine baugewerbliche Ausstellung zu Braunschweig 1881. — Architektonische Briefe über Frankreich. Deutlichkeit der Kunstformen. — Einiges aus der neuen Bauthätigkeit Hannovers, I: Die Neubauten an der Karmarsch-Strasse. (Mit Abbild.) — Der Umbau des Zeughauses zu Berlin. (Mit Abbild.) — Randbemerkungen zu Böttichers Tektonik, von Rud. Redtenbacher.

The Portfolio. No. 140 u. 141.
Frankfort, drawn and etched by E. George. (Mit Abbild.). — Illustrations of Lancashire, VIII: The Teashore and the lake district, von L. Grindon. (Mit Abbild.) — The development of genre in early italian art, von F. G. Stephens. (Mit Abbild.) — An episcopal visit, etched by L. Lhermitte. (Mit Abbild.) — Illustrations of Lancashire IX: The ancient castles and monastic buildings, von L. Grindon. (Mit Abbild.) — The elements of beauty in ships and boats: Hulls, von P. G. Hamerton. (Mit Abbild.) — The amazons in Greek art, von S. Colvin. (Mit Abbild.)

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 191.
Ferdinand Laufberger, von R. v. Eitelberger. — Aus der Kunstgewerbeschule des Museums. — Krugausstellung im Österr. Museum, von B. Bucher. — Die keramische Abteilung im Österr. Museum, von J. Folnesics. — Die internationale Kunstausstellung im Künstlerhause im Jahre 1882.

Journal des Beaux-Arts. No. 14—16.
Paul de Saint-Victor, von H. Jouin. — Des pierres gravées, von H. Jouin. — Octave Tassaert. — Lettres sur le Salon de Bruxelles, von P. Gervais. — Émile Leclercq, von H. Jouin.

Auktions-Kataloge.

Rudolph Lepke, Berlin. Wertvolle Sammlung von Ölgemälden alter Meister aus dem Nachlasse des verstorbenen Herrn Friedrich Meyer. Versteigerung den 5. Oktober u. folg. Tage im Kunstauktions-Hause zu Berlin. S. W. (410 Nummern.)

Briefkasten der Redaktion.

„Freund der Zeitschrift" in Köln: Besten Dank und bitten um Ihren Namen, um Ihre spezielleren Ansichten zu hören.

Inserate.

Hierzu eine Beilage von C. Schleicher & Schüll in Düren.

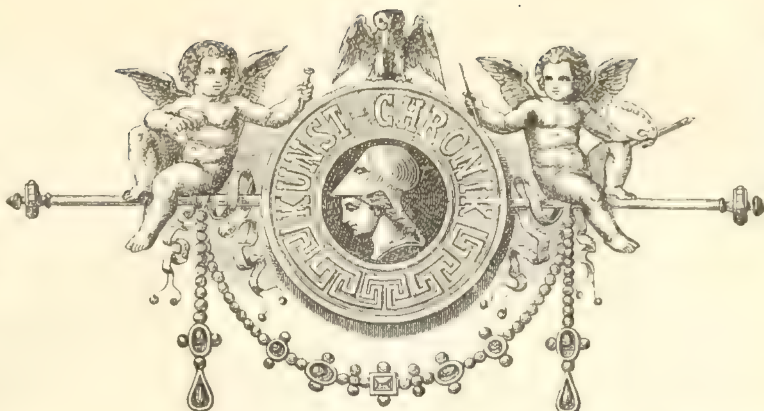
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

16. Jahrgang. | Nr. 43 (Schluß).

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

6. Oktober | 1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Mit dieser Nummer schließt der 16. Jahrgang d. Bl. Die erste Nummer des 17. Jahrgangs wird am 20. d. M. ausgegeben.

Zur Pflege der kunstgewerblichen Thätigkeit in Hessen.

Kassel, Anfang Oktober 1881.

Schon vor mehreren Jahren hat Ihr Berichterstatter in der hiesigen wie in der auswärtigen Presse, und so auch in diesen Blättern, wiederholt und dringend darauf hingewiesen, wie notwendig es sei, unsere Sammlungen und Kunstinstitute einer zeitgemäßen Reorganisation zu unterziehen, um dieselben für weitere Kreise nutzbar zu machen. Er ging hierbei von der Voraussetzung aus, daß die Pflege der schönen Künste in erster Linie mit ins Auge zu fassen sei, wenn unser im ganzen armes Hessenland aus eigener Kraft einen neuen Aufschwung nehmen und es wieder zu einer gewissen Blüte bringen wolle. Denn diese hat nicht nur den hohen ethischen Zweck, zur Veredelung der Sitten im allgemeinen beizutragen, sondern sie hat auch noch die zumal in gegenwärtigen Zeitverhältnissen gar nicht zu verachtende angenehme Folge, daß dadurch, wenn die Sache nur einigermaßen rationell betrieben wird, der allgemeine Wohlstand wesentlich gefördert und gehoben wird. Leider lassen wir uns in dieser Beziehung das doch so nahe liegende Beispiel Frankreichs immer noch nicht genug zur Lehre dienen. Wir bewundern unsere westlichen Nachbarn wegen des Reichtums und der Mannigfaltigkeit ihrer künstlerischen Produktion, ja wir räumen ein, daß letztere nicht zum geringsten Teil den hohen Nationalwohlstand des Landes bewirke, aber wir denken nicht daran, daß dies alles im letzten Grunde doch nur ein Werk der Erziehung sei, angeregt durch weitblickende Staatsmänner wie Richelieu, Mazarin, Colbert u. a. Freilich kommt Frankreich auch der Umstand zu gute, daß seine künstlerische Tradition eine ununterbrochene blieb, während sie bei uns durch den unseligen dreißigjährigen Krieg und die nachfolgende Verwirrung aller socialen und politischen Zustände völlig verloren ging. Aber sollten wir nicht, nachdem wir endlich wieder eine gesunde Basis unserer politischen Existenz gefunden haben, auf dem Wege der Erziehung mindestens dasselbe leisten können wie die Franzosen, die doch im ganzen für die Kunst weniger tief beanlagt sind als wir, und deren große Erfolge mehr auf geschickter mise-en-scène als auf hervorragendem inneren Talent beruhen?

Was in dieser Hinsicht von einem ganzen Volke gilt, das findet seine Anwendung auch auf das einzelne Land, den einzelnen Stamm. Auch unser hessischer Volksstamm hat viel Begabung für die Kunst, mehr als ihm mancher zutrauen mag. In älterer wie in neuer Zeit haben die höheren Künste stets namhafte Vertreter hier gehabt, doch auch unter den Handwerkern ist viel Talent vorhanden, wovon mir zahlreiche überraschende Beispiele bekannt geworden sind. Es kommt nur darauf an, ihm Mittel und Wege zu seiner Ausbildung zu bieten, woran es bisher so sehr fehlte. Hier nun haben die entsprechenden Institute der Provinzialhauptstadt in einer die Bedürfnisse der Provinz zunächst berücksichtigenden Weise einzugreifen. Zunächst waren Vorbildersammlungen einzurichten, um in gleicher

Weise den Geschmack des Publikums wie der Handwerker zu bilden, und die vorhandenen Lehrinstitute entsprechend zu organisiren und zu ergänzen. In beiderlei Richtung sind im Laufe der letzten Jahre erfreuliche Fortschritte gemacht worden, so daß also die früher von uns gegebenen Anregungen nicht erfolglos geblieben sind. Die kunstgewerblichen Produkte früherer Zeit, welche seither im alten Museum wegen Raummangels eine meist sehr ungünstige Aufstellung hatten, finden sich jetzt in schöner Anordnung im Erdgeschoß des neuen Galeriegebäudes. Auch in der hiesigen Gewerbehalle sollen die auf Hebung der Kunstindustrie gerichteten Bestrebungen Berücksichtigung finden. Was die Lehrinstitute betrifft, so fehlt es hier zwar an eigentlichen Fachschulen für einzelne Zweige des Kunsthandwerks, was unter anderen in Beziehung auf Thonwarenindustrie sehr zu beklagen ist, dagegen ist für den Zeichenunterricht an der gewerblichen Zeichenschule sowohl als auch an der königl. Akademie der bildenden Künste hinlänglich gesorgt. An ersterer Anstalt wird auch angehenden Kunsthandwerkern Unterricht im Modelliren erteilt. Bei den Zeichenübungen der Elementarklasse und des Antikensaals der königl. Akademie finden jetzt auch die Bedürfnisse solcher Schüler tunlichst Berücksichtigung, welche es vorziehen möchten, nach Absolvirung des Antikensaals sich zu Zeichnern und Modelleuren für das Kunstgewerbe, statt zu Malern und Bildhauern, weiter auszubilden. Es verdient Anerkennung, daß auch dieses Institut, dessen eigentliche Aufgaben und Ziele auf dem Gebiete der höheren Kunst liegen und das, wie erst unlängst die Ausstellung der Schülerarbeiten zeigte, die erfreulichsten Fortschritte in neuerer Zeit gemacht hat, auch nach jener Seite hin Anregung und damit zugleich seiner eigenen Wirksamkeit breitere Grundlagen zu geben sucht.

G. Wittmer.

Ein Münchener Bürgershaus.

Ob die gemalte Architektur an den Fronten der sogen. Herzog-Marburg aus der Zeit Wilhelms V. herrührt, oder, was wahrscheinlicher ist, aus einer späteren, ist eine noch offene Frage. Das aber steht fest, daß sowohl unter dem genannten Herzoge als auch unter seinem Sohne und Nachfolger, Kurfürst Maximilian I., wenigstens die Bürgershäuser, während sie allmählich ihre gotischen Giebel verloren, mit Frescobildern religiösen und geschichtlichen Inhalts bemalt wurden. Diese Sitte, über einen großen Teil Süddeutschlands verbreitet, reicht in sehr frühe Zeiten zurück und ist mit dem auch bei kirchlichen und weltlichen Festzügen sich betätigenden Farben- und Formensinn der Bayern, Tiroler und anderer süddeutscher Volksstämme verwachsen, somit volkstümlich und geschichtlich berechtigt. So erzählt Sandrart in seiner „Teutschen Malerakademie“ mit großer Bewunderung von Christoph Schwarz, daß er die Fronten mehrerer Bürgershäuser in München mit Frescobildern bemalt habe, und nennt sie so vollendeter Art, „daß in Deutschland und Italien niemals etwas Schöneres und Ruhmwürdigeres gemalt, jemanden zu Gesicht gekommen“. Die schöne Sitte erhielt sich bis weit ins achtzehnte Jahrhundert hinein: die älteren von uns wissen sich noch an mehr denn vierzig Häuser zu erinnern, die mehr oder minder reichen Bilderschmuck aufzuweisen hatten. Jetzt sind sie bis auf wenige verschwunden, mit Nichten aber der Farben- und Formensinn des Volkes. Ein Beweis dafür ist die rege Teilnahme, die sich in allen Schichten desselben für den Bilderschmuck kund giebt, mit welchem erst der Gasthofbesitzer Degenkolb und nun der Dekorationsmaler Josef Wagner ihre Wohnhäuser ausstatteten. Das Haus des letzteren an der Perusa- und Theatinerstraße erhebt sich auf einem einst vom Pütrich-Frauenkloster zum h. Christof überbauten Areal. Daran nun knüpft die in den reichen Stilformen der deutschen Spätrenaissance gehaltene Dekoration der kürzlich enthüllten Südfronte an. Sie hat vor der des Hotel Bellevue zwei Momente voraus: Einheit des künstlerischen Gedankens und klare organische Entwickelung desselben durch alle Stockwerke des Hauses. Jedes architektonische und ornamentale Moment geht aus dem Ganzen mit innerer Notwendigkeit hervor, und nirgends begegnen wir einem Zufälligen oder gar Willkürlichen. Derselbe Organismus tritt in der Einfügung der figürlichen Darstellungen und eines Architekturbildes in das Ganze zu Tage. Es sind das die Gestalten der h. Maria und des h. Christof, beide mit dem Christkind, die Büste Ludwigs des Strengen, der die Klosterstiftung bestätigte, des älteren Ludwig Pütrich, der sie als der erste seines Geschlechtes bereicherte, der ersten Oberin nach erfolgter Regulirung, Agnes Kiener von Rain, die Dotation durch die Pütriche und die Ansicht des Klosters im Jahre 1721. Die Madonna und der h. Christof dürfen geradezu als mustergiltig bezeichnet werden. Und obwohl kaum eine der Formen, welche die Spätrenaissance schuf, unbenutzt blieb, Säulen, Obelisken, Genien, Früchte und Blumen, Vasen, Kartuschen und Draperien in bunter Reihe wechseln, so leidet darunter die Übersichtlichkeit des Aufbaues in eine Mittel- und zwei Nebengruppen nirgends. Auch von den stilgemäßen Schrifttafeln hat Wagner einen sachgemäßen Gebrauch gemacht und namentlich darin größere Mäßigung bewiesen als Schraudolph am Hotel Bellevue. Rechnet man zu diesem Vorzuge noch einen warmen Gesamtton voll Ernst und Harmonie, so kann man wohl mit Recht sagen, daß München durch die

Arbeit Wagners einen höchst wertvollen Schmuck erhalten hat. — Über die dabei zur Anwendung gekommene Keimische Mineralmalerei nächstens mehr.

Carl Albert Regnet.

Nekrologe.

Ferdinand Laufberger †. Abermals haben die künstlerischen Kreise Wiens den Verlust eines Mannes zu beklagen, der, ebenso hochbegabt wie geachtet und beliebt, zu deren Zierden gehörte und dessen am 16. Juli d. J. wohl vielen seiner Freunde unerwartet erfolgtes Hinscheiden mit vollem Rechte auch in weiten Kreisen bedauert werden wird. Prof. Ferd. Laufberger starb infolge eines Kehlkopfleidens, von welchem er im Frühjahre befallen wurde, welches ihn jedoch nicht abhielt, seiner Berufsthätigkeit nach wie vor obzuliegen, bis endlich das Übel eine akute Form annahm, so daß auch eine vorgenommene Operation die tödliche Katastrophe nicht mehr zu bannen vermochte.

Ferdinand Laufberger wurde 1828 zu Mariaschein in Böhmen geboren. Er war der Sohn eines Privatbeamten, dessen beschränkte Mittel kaum hinreichten, den Knaben einige Klassen des Gymnasiums zu Leitmeritz besuchen zu lassen. Derselbe war schon in frühem Alter genötigt, selbst für sein Fortkommen zu sorgen, wozu ihm sein ungewöhnliches Talent zum Zeichnen die Mittel bot. Späterhin fand er in Prag an einem Verwandten, Hofrat Laufberger, einen wohlwollenden Beschützer, dem es auch gelang, dem kunstbegeisterten Jüngling in der dortigen Malerakademie, welche damals unter der Leitung des Direktors Chr. Ruben stand, Aufnahme zu erwirken. Hier machte er sich in kürzester Zeit neben seinen Mitschülern Karl Swoboda und Josef Trenkwald bemerkbar, und neben beiden letzteren wurde auch Laufberger von Ruben zur Mithilfe an der Ausführung der Kartons für das Prager Belvedere verwendet. Als Ruben als Direktor der k. k. Akademie der bildenden Künste nach Wien berufen wurde, folgte ihm nebst Swoboda auch Laufberger zu Anfang der fünfziger Jahre dahin nach. In Wien hatte er wohl wiederum zu kämpfen und zu ringen, doch brach sich sein Talent auch hier bald Bahn, und die Gewandtheit, mit der er die verschiedensten Arten der zeichnenden Künste beherrschte, verschaffte ihm, wenn auch im bescheidenen Maße, bald lohnende Arbeit. Unter anderem wurde ihm zu jener Zeit Gelegenheit geboten, für das damals erscheinende „Familienjournal des österreichischen Lloyd" die unteren Donauländer zu bereisen, und er brachte von dort eine Fülle anregender Studien und Zeichnungen mit. Auch lieferte er damals Illustrationen für den Wiener „Figaro", die mit ihren künstlerischen Vorzügen den feinsten Witz und Humor verbanden. Letzterer war überhaupt ein hervorstechender Charakterzug Laufbergers; auch noch in den späteren Jahren, wo er durch ernste Thätigkeit an der Kunstgewerbeschule stark in Anspruch genommen war, erfreute er oft seine Freunde und Kollegen mit seinen in ihrer Art unerreichten heiteren Darstellungen. Wir erinnern uns z. B. aus früherer Zeit, als eben in der Staatsdruckerei viel Wesens mit dem „Naturselbstdruck" gemacht wurde, mit Vergnügen eines Vortrags Laufbergers über diesen Gegenstand, den er mit so überwältigend launigen Illustrationen erläuterte, daß ein permanenter Lachkrampf die ganze Versammlung von Künstlern und Schriftstellern (es war im Geselligkeitsverein Hesperus) erschütterte. Auch späterhin war er stets gern bereit, für die heiteren Abende der Künstlergenossenschaft sich an der Ausstattung der Räumlichkeiten mit den drolligsten Wandgemälden zu beteiligen, und man freute sich stets schon im voraus auf seine Leistungen. Diese heiteren Darstellungen waren nie gemein oder lasciv, stets von einem feinen ironischen und sarkastischen Geiste durchdrungen.

Wenn wir nach dieser kleinen Abschweifung wieder zum Lebenslaufe unseres Künstlers zurückkehren, so ist zunächst zu erwähnen, daß Laufberger infolge seiner trefflichen Kunstleistungen zu Anfang der sechziger Jahre ein Stipendium auf zwei Jahre erhielt und dasselbe zu einer Reise nach Frankreich und Italien verwendete. Er benutzte diese Studienzeit auf das gewissenhafteste und kehrte, mit den mannigfachsten Studien künstlerischen und kunstgewerblichen Inhalts bereichert, nach Wien zurück. Die Vielseitigkeit Laufbergers, seine Geschicklichkeit in den verschiedensten Arten der Technik, sein ausgesuchter Geschmack in ornamentalen Entwürfen machten ihn in erster Linie zu einer Lehrkraft für Kunstindustrie geeignet; es konnte daher keinem Zweifel unterliegen, daß er bei Eröffnung der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums als Professor der Malerei an diese Anstalt berufen werden würde, an welcher seine Thätigkeit eine anerkannt fruchtbringende geworden ist. Nach dem Rücktritte Storck's von der Direktion der Schule wurde Laufberger zu dieser Stelle auserkoren, welche er auch bis zu seinem Ende mit Energie und Umsicht bekleidete.

Aus der bisherigen Schilderung von Laufbergers künstlerischer Thätigkeit geht hervor, daß der Schwerpunkt derselben eigentlich nicht im Staffeleigemälde lag, obgleich er sich auch in dieser Richtung Namen und Anerkennung erworben hat, wenn auch nur verhältnismäßig wenige seiner Ölgemälde öffentlich zur Anschauung gebracht worden sind. Zu den bekannteren seiner Bilder sind zu zählen: „Der Sängerbund", „Der Hochzeitszug", „Markt in Oberungarn", „Die Sonnenfinsternis", „Gebirgsreisende", „Der alte Junggesell", „Das Publikum im Louvre", „Sommerabend im Prater".

Eine bekannte und vielgerühmte Leistung Laufbergers ist dessen Vorhang für die lyrische und komische Oper im neuen Wiener Opernhause, sowie der Sgraffittofries am Österreichischen Museum. In letzterem Genre hat Laufberger besonders in den jüngsten Jahren viele Entwürfe für das In- und Ausland ausgeführt; kurze Zeit vor seinem Ende arbeitete er mit seinen Schülern noch an solchen Entwürfen, die für Frankfurt a. M. bestimmt waren. Sehr groß ist die Anzahl von Randzeichnungen und ornamentalen Ausschmückungen für Ehrendiplome und ähnliche Dokumente, mit deren Ausführung Laufberger gern betraut wurde, da man dabei des vollendetsten Geschmackes versichert sein konnte. Wohl auf Grund dieser Erfahrungen wurde Laufberger auch mit der Anfertigung der Zeichnungen für die neuen Banknoten beauftragt, welche Aufgabe er ebenfalls mit großem Geschick löste, wenn er sie auch in ihrem ganzen Umfange nicht mehr zu Ende führen konnte. Laufbergers letzte Arbeit,

welche noch zur öffentlichen Ansicht gelangte und allgemeinen Beifall fand, gehört zu jener Aquarellsammlung, die von den Wiener Großhändlern dem Kronprinzenpaar als Hochzeitsgeschenk gewidmet wurde. Es stellt dieses auf das sorgfältigste durchgeführte Aquarell eine Scene aus dem Volksprater dar, und es sind in dem kleinen Raume alle charakteristischen Typen, die an schönen Sommerabenden diesen Naturpark zu beleben pflegen, in den ungezwungensten Gruppen in humorvoller Weise zur Darstellung gebracht.

Laufberger war seit 1870 mit Charlotte v. Fischer, einer Tochter des verstorbenen Sektionsrates v. Fischer, vermählt, und es entsprossen dieser glücklichen Ehe drei Kinder. Laufberger hatte seine gebildete, liebenswürdige Frau im Hause des Oberbaurates v. Ferstel kennen gelernt, wo sie nach dem Tode ihres Vaters als Pflegetochter der Familie lebte. In neuester Zeit war Laufbergers Mitwirkung für die künstlerische Ausschmückung der neuen Monumentalbauten, des Rathauses und der Universität, in besondere Aussicht genommen, und eben jetzt, wo er auf der Sonnenhöhe seiner Laufbahn angelangt war, wo ihm so ehrenvolle und lohnende Arbeit winkte, wollte es das grausame Schicksal, daß er seiner Thätigkeit für immer entrissen werden sollte. Von seinen Schülern, die ihren Lehrer hoch verehrten, wird dessen Hinscheiden gewiß auf das innigste beklagt werden; dasselbe ist bei seinen Kollegen und Freunden, sowie bei dem gesamten kunstliebenden Publikum der Fall, die mit dem Heimgange Laufbergers den Verlust eines ehrenvollen Charakters und einer genialen, schwer zu ersetzenden künstlerischen Kraft betrauern. L. H.

Sigmund Lichtenstein †. Am 20. Juli d. J. schied in München der langjährige Redakteur der Zeitschrift des dortigen Kunstgewerbevereines, Dr. Sigmund Lichtenstein aus dem Leben. Lichtenstein war am 18. März 1822 in München geboren und der Sohn eines Kaufmanns, der bald nach dessen Geburt nach Würzburg übersiedelte. So kam es, daß Lichtenstein seine Jugendjahre dort verlebte und das Gymnasium besuchte. Nachdem er seine Gymnasialstudien vollendet, bezog er die Universität Erlangen und widmete sich dort der mosaischen Theologie; er und seine ganze Familie waren nämlich Juden. Wie es kam, daß nicht blos er zur evangelischen Konfession übertrat, sondern infolge seines Einflusses auch seine Familie: darüber zu urteilen, fehlt es uns an Material. Auf keinen Fall wird man den Grund zu diesem Schritte in dem Streben nach materiellen Vorteilen suchen dürfen; denn einem Manne von so großer Bedürfnislosigkeit, wie sie Lichtenstein eigen war, lag das Streben nach Besitz und Reichtum durchaus fern.

Von Erlangen ging Lichtenstein nach Berlin und besuchte dort die Vorlesungen Schellings, dann wendete er sich nach München, um an der dortigen Universität sich ausschließlich philosophischen und philologischen Studien zu widmen und sich hierin glänzend hervorzuthun. Von Friedrich v. Thiersch ausgezeichnet, verkehrte er viel in dessen Hause. Seine geschichtlichen Studien einerseits und der Umgang mit Thiersch andererseits erweckten in Lichtenstein die Vorliebe für die Kunstgeschichte. Auf ein Staatsamt, etwa als Universitätsprofessor, wozu ihn sein eminentes Wissen wohl befähigt erscheinen ließ, reflektirte Lichtenstein auch dann nicht, als er sich den philosophischen Doktorgrad erworben hatte. Seinen Unterhalt bezog er von da an zumeist durch Erteilung von Geschichtsunterricht in Mädchenerziehungs- und Bildungsanstalten, wobei ihm noch Zeit zur Fortsetzung seiner kunstgeschichtlichen Studien übrig ließ. Auch der Journalistik wendete er sich früh zu, und manches Fach- und politische Blatt brachte wertvolle Aufsätze über Kunst und Kunstgewerbe aus seiner Feder. Daneben hielt er ab und zu Vorträge im Münchener Kunstgewerbeverein, die mit lebhaftem Beifalle aufgenommen zu werden pflegten. — Seit dem Jahre 1869 Redakteur der Zeitschrift des genannten Vereins, hob er dieselbe durch die Umsicht, mit welcher er es verstand, die tüchtigsten Kräfte zu gewinnen, zu einem der ersten Organe ihrer Art. Leider ward ihm in den letzten Jahren seine Geschäftsführung durch fortgesetztes körperliches Leiden ungemein erschwert.

Auch als Dichter leistete Lichtenstein namhaftes, doch hinderte ihn eine seltene Bescheidenheit, viel davon in die Öffentlichkeit gelangen zu lassen. — Mit seiner Bescheidenheit aber paarte sich die edelste und selbstloseste Gesinnung, die höchste Ehrenhaftigkeit und reinste Humanität. **Carl Albert Regnet.**

B. **Carl Herrmann**, Historienmaler in Mainz, ist daselbst am 23. August 1881 gestorben. Er war 1813 in Koblenz geboren und bezog 1836 die Akademie in Düsseldorf, wo er unter Schadows Leitung den Grund zu seiner künstlerischen Ausbildung legte. Von seinen hier gemalten Werken sind hervorzuheben eine „Maria auf dem Throne, von Engeln umgeben" (1837), Altarbild für die katholische Kirche in Wald bei Solingen, ein „Jakob, im Traum die Himmelsleiter erblickend" u. a. Im Jahre 1841 ging er nach Frankfurt, um sich der Schule Philipp Veits anzuschließen, deren Prinzipien von nun an maßgebend für ihn wurden. Nachdem er hier mehrere größere und kleinere Kirchenbilder gemalt, ließ er sich 1848 dauernd in Mainz nieder und führte daselbst u. a. einige der von Veit entworfenen Wandgemälde im Dome aus. Herrmann besaß ein achtungswertes Talent und pflegte die kirchliche Richtung mit ernstem Eifer, ohne indessen Hervorragendes zu leisten.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

* r. **Litterarisches aus Wälsch-Tirol.** Ein Unternehmen verdient die Beachtung weiterer Kreise, und wenn es dieselbe bis jetzt nicht gefunden hat, so liegt dies wohl daran, daß es im Selbstverlage der Herausgeber zu Botzen erscheint. Wir meinen „Der deutsche Anteil des Bistums Trient topographisch-historisch-statistisch und archäologisch beschrieben von Philipp Reeb und Karl Atz". Reeb ist Forstbeamter, Atz Geistlicher und vielfach mit Kunststudien beschäftigt, wie er denn auch bei der gelungenen Restaurirung der alten gotischen Kirche von Terlan mitwirkte. Das Werk erscheint in Heften, deren erstes des Dekanat Klausen mit seinen Filialen, das zweite die Dekanate Kastelrut und Sarnthal schildert. Die Abbildungen und Tafeln sind teils durch die Lithographie teils durch den Holzschnitt hergestellt. Besonders interessant sind die Mitteilungen über das uralte Kloster Seben, einst der Besitz der Ritter von Sabene, zu denen Liutold der berühmte Minnesänger und Freund Walters von der Vogelweide gehört. So wird die Erinnerung an manches Werk, welches vielleicht bald der Zeit oder rohen Menschenhänden verfällt, erhalten. Zu wünschen wäre die Reproduktion manches alten Fresco; dazu reichen aber die Mittel der wackeren Herausgeber nicht hin, und ein Verleger, der etwas daran wagen möchte, findet sich wohl schwerlich.

F. — **Nachbildungen antiker Terrakotten.** Die beifällige Aufnahme der vor einigen Monaten von dem Bildhauer Rosse modellirten und seitdem in zahlreichen Exemplaren

verbreiteten Nachbildung einer der schönen tanagräischen Terrakottafiguren des Berliner Museums hat die Kunsthandlung von Fritz Gurlitt veranlaßt, jener anziehenden Statuette jetzt noch eine zweite hinzuzugesellen. Gleich dem Original in lichten Farben gemalt, zeigt sie die graziös bewegte Gestalt eines sitzenden jungen Mädchens, das unter der dünnen, den Körper dicht umschmiegenden Gewandung die rechte Hand auf der Brust ruhen läßt, während die gesenkte Linke eine große kugelförmige Blüte — oder vielleicht einen Fangball? — hält und den Kopf mit leiser Wendung nach links hin einer Taube zukehrt, die der jugendlichen Schönen auf die Schulter geflattert ist. Bei der liebenswürdigen Auffassung und Durchführung des gefälligen Motivs zählt die Statuette zu den zierlichsten dieser Arbeiten aus der Blütezeit des griechischen Kunsthandwerks, und sicher wird sie dieselbe Verbreitung finden wie jene erste und damit zu noch weiteren Nachbildungen auffordern, zu denen sich unter den besten Stücken der Berliner Sammlung die etwas größere Figur eines in ruhevoller Haltung in dem Lehnsessel angelehnt dasitzenden jungen Mädchens wegen der wahrhaft vornehmen und edlen Schönheit der ganzen Erscheinung und das kleine Figürchen eines bekränzten, mit dem Fächer in der Hand dasitzenden Mädchens, dem das Gewand von der Schulter herabgleitet, wegen seiner fast koketten Grazie und der delikaten Modellirung in erster Linie empfehlen dürften.

R. Bg. **Der Goldschmuck von Hiddensoe.** Im November 1872, nach einer verheerenden Sturmflut, wurde im südlichen schmalen und niedrigen Teile der Insel Hiddensoe, westlich von Rügen, ein Schmuckstück aus reinem Golde gefunden, welches durch seine Ornamentik auf ein hohes Alter hinwies. Aus Veranlassung dieses Fundes suchte man an der Fundstelle nach und fand in der That noch sieben offenbar dazugehörige Stücke, und im Jahre 1874 brachte eine neue Sturmflut deren noch mehr zu Tage, so daß die Anzahl der Stücke auf 16 stieg. Sie lagen meist offen auf dem Sande des Strandes und waren, wie man aus Nebenumständen erkennen konnte, durch die Wellen aus Gräbern im Innern der Insel ausgewaschen und weitergespült worden. Sämtliche Stücke kamen in den Besitz des Provinzialmuseums zu Stralsund und bilden gegenwärtig die hervorragendste Zierde desselben. Eine würdige Publikation dieses kostbaren, künstlerisch und historisch gleich bedeutsamen Schmuckes, welcher, wie sich aus der Art der Ornamentik und der Technik desselben ergiebt — ähnliche Stücke, in Skandinavien gefunden, befinden sich in den Museen zu Stockholm und Kopenhagen — im zehnten Jahrhundert in Skandinavien angefertigt sein muß, ist in einem Quarthefte im Verlag von Paul Bette zu Berlin soeben erschienen. Es sind drei Tafeln Lichtdruck, von denen die letzte den ganzen Schmuck, soweit er eben gefunden wurde, in seiner mutmaßlichen Zusammenstellung, die beiden ersten einzelne Stücke desselben in Originalgröße in vollkommener Treue darstellen. Ein kurzer Text giebt die nötigen Mitteilungen über Auffindung, Alter und Wert dieser Gegenstände.

Konkurrenzen.

Monument für Viktor Emanuel in Florenz. Während eben die Konkurrenz für das römische Denkmal Viktor Emanuels zur Entscheidung gelangt, ist bereits ein neues Komité unter Ubaldino Peruzzi's Leitung zusammengetreten, welches dem ersten König des geeinigten Italiens auch in der Arnostadt ein Denkmal errichten will. Wir entnehmen dem ausführlichen Konkursprogramm die nachfolgenden Bestimmungen: Die Hauptfigur soll eine Reiterstatue von Bronze sein. Als Standort ist die Piazza dell' Indepedenza gewählt. Jeder Konkurrent hat eine Skizze oder ein Modell einzusenden, und zwar in einem Maßstabe, der mindestens ein Zehntel der wirklichen Größe ergiebt. Die Entwürfe sind auf Kosten und Gefahr der Absender bis zum 31. Dezember a. c. Nachm. 4 Uhr an die Akademie der schönen Künste in Florenz einzuschicken. Für das von dem Schiedsgerichte zur Ausführung gewählte Projekt werden 115000 Lire ausgesetzt, das heißt, der betreffende Künstler muß sich verpflichten, das ganze Denkmal für diese Summe herzustellen.

Personalnachrichten.

Dr **Jean Paul Richter** in London wurde in Anerkennung seiner für S. M. den König von Bayern verfaßten Arbeiten über die Kunstsammlungen in Hertford House in London und in Schloß Bagatelle bei Paris das Ritterkreuz erster Klasse des Verdienstordens vom hl. Michael verliehen.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Württembergische Landesausstellung in Stuttgart** Die amtliche Bekanntmachung der den Ausstellern zuerkannten Preise ist anfangs September erschienen. Als höchste Auszeichnung gelten Ehrendiplome und goldene Medaillen für gleichberechtigt, dann kommen silberne, darauf bronzene Medaillen und zuletzt öffentliche Belobungen. Sehr verstimmt hat es in den Künstlerkreisen, daß in der Liste der Prämiirten nur die alphabetische Ordnung und nicht die Einteilung in Gruppen wie im Kataloge beobachtet war, so daß die verhältnismäßig kleine Zahl der Künstler zwischen den vielen Industriellen und Handwerkern kaum aufgefunden werden konnte, was auch sonst zu manchen Mißlichkeiten führte. Wir haben uns bemüht, die Sonderung vorzunehmen, und so haben denn erhalten I. A. Ehrendiplome die Maler Hermann Baisch, Anton Braith, Karl Ebert, Otto Faber du Faur, Louis Braun, Gustav Schönleber, B. goldene Medaillen: Bildhauer Donndorf und die Maler L Dill, Gustav Mayer und Adolf von Meckel. II. Silberne Medaillen: Bildhauer Ernst Curfeß und die Maler Karl Häberlin, Albert Kappis, Franz Keller-Leuzinger, Chr. Mali, Anna Peters. III. Bronze-Medaillen: die Maler Friedrich Keller, P. W. Keller-Reutlinger, C. v. Malchus für Ölgemälde, Susanna und Alma Bieber, Gustav Conz, P. Fr Peters, Robert Stieler für Aquarelle, Franz Xaver v. Riedmüller und Emilie Weißer für Kohlenzeichnungen, der Kupferstecher Kräutle und die Bildhauer Baron von Hayn und Adolf Fremd. IV. Öffentliche Belobungen: die Maler Otto Baisch, Ernst Müller, Nestel, Friedrich Ortlieb, Karl Rohde, Julie Bonzelius und die Bildhauer Viktor Capeller und R. Dietelbach. Vorher hatten auf Auszeichnungen verzichtet: German von Bohn, Pauline Gmelin, J. Grünewald, P Kolb, C. Kopp, C. v. Kurtz und Paul Müller. Die Medaillen werden von dem durch seine trefflichen Arbeiten bekannten Hofmedailleur Karl Schwenzer hier ausgeführt. — Der Direktor der königlichen Kunstschule, A. Lietzen-Mayer, welcher bekanntlich nicht ausgestellt, aber das treffliche Plakat für die Ausstellung gezeichnet hat, erhielt am Geburtstag der Königin, den 11. September, wo stets Ordensverleihungen stattfinden, den Kronenorden erster Klasse, womit der persönliche Adel verbunden ist. Es ist diese Anerkennung um so ehrenvoller für ihn, als er noch kein volles Jahr seine Stelle hier verwaltet.

Kgt. **Münchener Kunstverein.** Ein Münchener Kritiker ist heutzutage selten so glücklich, über ein monumentales Kunstwerk berichten zu können, wie das mir heute gegönnt ist. Es handelt sich um Ferd. v. Millers Kolossalerzstatue des Albertus Magnus für dessen Geburtsstadt Lauingen an der oberen Donau. Der Künstler hat den großen deutschen Gelehrten im Kleide des Dominikanerordens, dem er angehörte, und mit einem Buch in der Hand dargestellt. Das Ordenskleid fällt in schönen langen Falten herab und die Kapuze verhüllt das Hinterhaupt, das geistreiche Antlitz vollkommen frei lassend. So steht Albertus vor uns als sänne er über einen Satz des Aristoteles, den er der Welt wieder zugänglich gemacht, oder über ein physikalisches Problem nach, jeder Zoll ein Mann. Miller hat die schwierige Aufgabe mit staunenswerter Meisterschaft gelöst und ein Werk voll geistigen Lebens geschaffen, um das wir Lauingen zu beneiden allen Grund haben. Und da nun der Künstler zugleich Erzgießer, so ist ihm auch die Sauberkeit des Gusses und der warme milde Goldton des Metalles als nicht zu unterschätzendes Verdienst anzurechnen. Weitere tüchtige plastische Arbeiten brachten Pollak und Echteler; jener die liebliche Terrakotta-Statuette eines Zigeunermädchens, das traurig sein durch einen schlimmen Zufall durchlöchertes Tamburin betrachtet; dieser eine elegant durchgebildete Büste der Erbgräfin Goertz. Zu den Ölbildern übergehend, nenne ich zuvörderst die figurenreiche Komposition Räubers, der eine reisende vornehme Gesellschaft aus der Zeit des 30jährigen

Krieges auf freiem Felde „Rast" machen läßt. In bunter Reihe sieht man Herren und Damen ein frugales Mahl einnehmen, einen Kavalier seine kölnische Pfeife schmauchen, einen andern sich die Hände waschen, den Kutscher das stattliche Viergespann vor dem schweren Reisewagen füttern, eine Dienerin neben dem am Feuer brodelnden Kessel das Geschirr reinigen, eine Dame einem Kavalier in schwerer Rüstung ein Glas Rotwein aufs Pferd reichen, Sauvegarden mit ihren Feldflaschen im Grase liegen: alles und jedes scharf charakterisirt, köstlich gezeichnet und in einen wohlthuenden harmonischen Grundton gesetzt. Laupheimer, desses stetiges Fortschreiten zu konstatiren ist, schickte in seiner „Unbehaglichen Situation" ein humoristisch anmutendes Bildchen, auf dem wir einen jovialen Schmied ein hübsches Kindchen auf seinem rußigen Schoß zurückhalten sehen, der wackere Zeichner Heinr. Lang eine „Ungarische Scene": ungarische Gendarmen zu Pferde, die vor einer Zigeunerhütte halten und den Herren des Hauses wohl behufs einer Recherche herbeirufen, während die junge Frau lauschend unter der Thüre steht. Von Heinr. Weber sah man eine in einem äußerst feinen Silberton gehaltene „Köchin mit Geflügel", von Fr. P. Quaglio eine höchst beachtenswerte Leistung: „Vor dem Schlosse", in der Weise der holländischen Kleinmeister gehalten und den besten Arbeiten derselben gleichzustellen. An Landschaften brachte Knab einen seiner beliebten farbenleuchtenden „Abende" mit nur etwas zu schwer geratenen Wolken, Doll eine feingestimmte „Winterlandschaft", Motiv bei Pilsting in Niederbayern, Gebhardt eine „Partie an den Vorbergen" mit guter Farbe und geschickter Konzentrirung des Lichtes nach dem Vorbilde alter Meister. Das Marinebild war durch eine treffliche feinempfundene „Morgenstimmung bei Venedig" von Heilmayer vertreten, in welcher der wunderbar durchsichtige feuchte Duft der Lagune charakteristisch zum Ausdruck gelangt. An Aquarellen sah man höchst schätzenswerte Blätter von Hugo Koenig (die Fondamenti delle Zattere in Venedig), von Roussoff (venetianischer Ziehbrunnen, Kirchenportal und plaudernde Weiber), und von Stoltenberg (Platz in Kairo).

Olympia-Museum. Es bestätigt sich, daß ein reicher Kaufmann in Athen, namens Synros, eine Summe von 100000 Fr. ausgesetzt hat, um in Olympia ein Museum zu errichten.

Vermischte Nachrichten.

B. **Franz Xaver von Riedmüller in Stuttgart** hat im Auftrage seiner Geburtsstadt Konstanz ein Gemälde vollendet, welches der dortige Frauenverein der Prinzessin Viktoria von Baden als Hochzeitsgeschenk darbringen will. Es ist eine Ansicht der Stadt und ihrer malerischen Umgebung am Bodensee, von einem erhöhten Standpunkt aufgenommen. Es wäre zu wünschen, wenn dasselbe durch Vervielfältigung allgemein bekannt würde, da es noch immer an einer künstlerisch aufgefaßten Ansicht von Konstanz fehlt. Auch ein sehr großes wirkungsvolles Aquarell hat Riedmüller fast gleichzeitig ausgeführt: „Schloß Mainau am Bodensee". Beide Werke gehören zu den besten Werken des strebsamen Künstlers.

Rgt. **München.** Nachdem in dem zur Zeit noch unvollendeten Neubau der Akademie der bildenden Künste schon zu Beginne des letzten Sommerhalbjahres Ateliers für die Schulen der Professoren Max, Defregger und Müller eingerichtet und seither auch benutzt worden, werden nun auch die Schüler des Professors Lindenschmit Ateliers daselbst beziehen können. Allem Anschein nach dürfte die Frage dieses Neubaues der Staatsregierung noch weitere Unannehmlichkeiten bereiten, als ihr daraus bis jetzt schon erwuchsen.

Zu **Brixen** neben dem Dome befindet sich das alte Johanniskirchlein, wo Kaiser Heinrich IV. ein Konzil hielt. Da hat man nun unter einer dicken Kalkkruste Fresken entdeckt. Man will sie „restauriren" lassen. Von wem? und wie? Quod felix faustumque sit!

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Comstock, W. T. Modern Architectural Designs and Details. 80 Plates. 4°. New York. (Berlin, W. H. Kühl.) Mk. 60. —.

Kataloge.

Katalog über Porträts, Kupferstiche (nebst einigen in Steindruck). (Mit beigesetzten Preisen). Antiquariats-Buchhandlung von H. W. Schmidt in Halle a/S.

Verzeichnis der Werke lebender Künstler auf der 55. Ausstellung der königl. Akademie der Künste 1881. Mit Illustrationen. Berlin, Rud. Schuster.

Auktions-Kataloge.

Rudolph Lepke, Berlin. — Wertvolle Sammlung von Abbildungen, Flugschriften und Büchern zur Geschichte Berlins und der Mark Brandenburg, sowie anderer Teile des preussischen Staates. Versteigerung am 24. Okt. 1881 u folgende Tage. (1507 Nummern.)

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), **Köln.** Katalog der Kunstsammlungen des k. baier. Hofantiquars A. Pickert in Nürnberg. I. Abteilung: Kunsttöpferei, Porzellan, Glas, Arbeiten in Elfenbein und Email, Arbeiten in Metall, textile Arbeiten, Möbel, Geräte, Waffen, Gemälde etc. Versteigerung am 24. Oktober u. folg. Tage (1208 Nummern.) (Mit Lichtdrucken.)

Frederik Muller & Co. Amsterdam. Katalog einer sehr bedeutenden Sammlung von historischen Kupferstichen, Radirungen und Zeichnungen. Versteigerung am 21. November u. folg. Tage. (2172 Nummern.)

Zeitschriften.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 7.
Ausstellungen in Wien. — Abbildungen: Aquarellenschrank, Hochzeitsgeschenk, Sr. k. Hoh. dem Kronprinzen Erzherzog Rudolf gewidmet von den Vertretern des Handels und der Industrie in Wien. — Piquébettdecke, entw. von J. Storck, ausgef. von J. Gaiber. — Schreibkasten, entw. von L. Theyer, ausgef. von J. Klöpfer. Geätzter Zinnteller, entw. von C. Lacher, ausgef. von R. Zamponi. — Wandleucher aus Schmiedeeisen. (18. Jahrh.)

Nederlandsche Kunstbode. No. 34 u. 35.
De voormalige Hofkapel te Oostvoorne, von A. M. van Lommel. — Een verloren Schuttersstok van Martinus Lengele, en zijne lotgevallen, von A. Bredius. — Jan Haviesz Steen, von Leonidas.

The Academy. No. 486 u. 487.
G. G. Scott, An essay on the history of english church architecture, von J. T. Micklethwaite. — The archaeological discovery at Thebes, Egypt., von A. B. Edwards. — Antiquities of Jonia; published by the Society of Dilettanti, von A. S. Murray. — Archaeological discoveries at Concordia and in some other districts of Venetia, von F. Barnabei. — The sunday exhibition at the Working Men's College.

The American Art Review. No. 22.
Walter Shirlaw, von T. H. Bartlett. (Mit Abbild.) - The works of the american etchers: Ch. A. Platt, von S. R. Koehler. (Mit Abbild.) - The new frescos in the Benedictine Abbey at Monte Cassino, von Th. Davidson. (Mit Abbild.) — Old english porcellain, von Th. L. Winthrop. (Mit Abbild.) - New etchings by Peter Moran, von S R Koehler (Mit Abbild.) — An ancient Etruscan unguent jar, von C. E. Norton. (Mit Abbild.) — Audsley and J. L. Bowes, The keramic art of Japan, von E. S. Morse. Havard, La Hollande a vol d'oiseau, von J. R Tait. — P. Renouard, Louis Leroy. Les pensionnaires du Louvre, von J. S. Tait.

Gazette des Beaux-Arts. No. 291.
Le château de Chantilly et ses collections IV: peinture et sculpture, von G. Lafenestre. (Mit Abbild.) — Le Salon de 1881: la sculpture, von J. Buisson. (Mit Abbild.) — Auguste Mariette, esquisse de sa vie et de ses travaux en Égypte, von A. Rhoné. (Mit Abbild.) — Note sur la prétendue trilogie d'Albert Durer: le chevalier, le diable et la mort; la mélancolie; Saint Jerome dans sa cellule, von Ch. Ephrussi. — Une lithographie inconnue de J.-A.-D. Ingres, von G. Duplessis. (Mit Abbild.) — Les logements d'artistes au Louvre à la fin du XVIII e siècle et au commencement du XIX e, von O. Merson.

Kunst und Gewerbe. No. 9.
Das Museum Plantin-Moretus zu Antwerpen, von H. Billung. (Mit Abbild.) — Die gewerblichen Fachschulen in Preussen. (Mit Abbild.) — Aus der permanenten Ausstellung des Bayrischen Gewerbemuseums in Nürnberg. — Ehrengaben für das siebente deutsche Bundesschiessen. (Mit Abbild.) — Preisausschreiben des „Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins" in Frankfurt a/M. — Kunstgewerbeverein in Dresden — Verein zur Forderung des Kunstgewerbes in Braunschweig. — Die Nationalaustellung in Mailand. — Beilagen: Alter Schmuck aus der Mustersammlung des bayer. Gewerbemuseums; Persische Fayenceteller; Muster für Leinenstickerei.

Revue des Arts décoratifs. No. 16.
Les manufactures nationales, von E. Garnier. (Mit Abbild.) L'exposition d'arts decoratif espagnol et portugais à South Kensington. (Mit Abbild.) — Distribution des prix à l'école nationale des arts décoratifs, von H. Cienta t. — Beilagen: Pendule en écaille et bronze, époque Louis XIV; Modèles de miroirs (concours de l'École nationale des arts décoratifs); détails de la garniture d'un bureau, époque de la Regence.

Einband-Decken zum 16. Jahrgang dieser Zeitschrift sind durch jede Buchhandlung zu beziehen, in Calico à 2 M. 50 Pf., in Saffian à 9 Mark. Das Register zu den Jahrgängen 13—16 erscheint im Januar n. J.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Kunst-Chronik 1881.

XVI. Jahrgang.

Inhaltsverzeichnis.

Größere Aufsätze.

Korrespondenzen.

Kunstlitteratur.

Kunstlitterarische Notizen.

Kunsthandel.

Nekrologe und nekrologische Notizen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Kunsthistorisches.

Konkurrenzen und Preisverteilungen.

Personalnachrichten.

Vereinswesen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Vermischte Nachrichten.

Vom Kunstmarkt.


Leipzig,
Druck von Hundertstund & Pries

